


DOMI-NUS ILLU-
MINA-TIO MEA
Taylor Institution.



HISTOIRE

DE LA

POÉSIE PROVENÇALE.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR.

Chants populaires de la Grèce moderne, *Paris*, 1824. 2 vol. in-8.

De l'origine de l'épopée chevaleresque du moyen age, *Paris*, 1832. Brochure in-8.

Histoire de la croisade contre les hérétiques albigeois, *Paris*. 1837. 1 vol. in-4.

Histoire de la Gaule méridionale sous la domination des conquérans germains, *Paris*, 1836. 4 vol. in-8.

Imprimé chez Paul Renouard, rue Garancière, n. 5.

HISTOIRE

DE LA

POÉSIE PROVENÇALE

COURS FAIT A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS.

PAR C. FAURIEL,

MEMBRE DE L'INSTITUT.

TOME DEUXIÈME.

A LEIPZIG,
CHEZ
W. ENGELMANN.

A PARIS,
CHEZ
BENJAMIN DUPRAT.

1847.

HISTOIRE

DE LA

POÉSIE PROVENÇALE.

CHAPITRE XVI.

POÉSIE LYRIQUE DES TROUBADOURS.

I. — Poésie amoureuse.

BERNARD DE VENTADOUR.

Ces idées, ces mœurs de la chevalerie, dont j'ai tracé une ébauche dans le dernier chapitre, la poésie provençale ne les a reproduites et développées que sous deux formes principales, la forme épique, et la forme lyrique. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le faire observer, cette poésie ne connaît point la forme dramatique. Je réserverai pour la fin de ce cours ce que j'ai à dire de l'épopée provençale en elle-même et dans ses rapports avec l'épopée du moyen âge en général ; j'ai déjà averti que je regardais ce sujet comme le plus neuf et le plus important dont puisse s'occuper aujourd'hui l'histoire de la littérature moderne de l'Europe.

Je vais, en attendant, parler de l'histoire de la poésie lyrique des troubadours. Elle comprend une grande variété de genres : je les réduirai à trois prin-

cipaux : la poésie satirique, la poésie guerrière, et la poésie amoureuse, et je commencerai par cette dernière, qui se rattache plus immédiatement que les deux autres au tableau que j'ai fait du système de la galanterie chevaleresque du Midi.

Ce n'est guère qu'à dater de la seconde moitié du douzième siècle, de 1150 ou à peu près, que les productions des troubadours dans ce dernier genre, comme dans tout autre, commencent à être assez nombreuses et se présentent avec assez de suite pour qu'il soit possible d'en discourir dans un plan historique. Mais tout ce qui précède cette époque, bien qu'incomplet et obscur, n'en a pas moins d'intérêt relativement à tout le reste, et c'est sur ces antécédents que je vais d'abord tâcher de répandre quelque jour.

Sur ce nombre prodigieux de troubadours qui fleurirent durant les deux siècles de la poésie provençale (de 1090 à 1300), à peine en compte-t-on cinq (en n'y comprenant pas le comte de Poitiers) que l'on puisse regarder comme appartenant, au moins pour le temps de leur plus grande célébrité, à la première moitié du douzième siècle. Mais on ne saurait douter que ces cinq troubadours n'aient fleuri au milieu de beaucoup d'autres dont les noms et les ouvrages sont perdus. Toute l'histoire de la poésie provençale du onzième siècle à 1150 se résume donc dans le peu que nous pouvons savoir de leur vie et de leurs ouvrages ; circonstance qui leur donne une importance

toute particulière, abstraction faite de leur mérite intrinsèque.

Les troubadours dont il s'agit sont Cercamons, Marcabrus, Pierre de Valeira, Pierre d'Auvergne et Giraud, ou Guiraudos le Roux, de Toulouse. Je parlerai successivement d'eux, en insistant principalement sur les particularités par lesquelles leur vie se rattache à l'histoire générale de leur art.

CERCAMONS. De ces cinq troubadours, Cercamons est indubitablement le plus ancien. Les données précises manquent pour fixer l'époque de sa naissance; mais tout autorise à la mettre très-près du commencement du douzième siècle, de 1100 à 1110. Ainsi donc Cercamons dut être encore assez longtemps contemporain de Guillaume IX, comte de Poitiers.

Les traditions provençales qui le concernent sont très-succinctes : elles nous apprennent qu'il était de Gascogne, et jongleur de profession; que son nom de Cercamons, en français *Cherchemonde,* n'était qu'une espèce de nom de guerre, un sobriquet poétique, pour marquer son goût pour la vie vagabonde, et la prétention qu'il avait d'avoir visité une grande partie du monde alors réputé visitable. Aussi est-il représenté dans les vignettes des anciens manuscrits en costume de voyageur et en voyage, sa tunique retroussée et fixée autour de sa ceinture, un long bâton en travers de son épaule, et, à une des extrémités du bâton, son léger bagage de route.

Il n'y a de lui, dans les manuscrits provençaux,

que quatre ou cinq pièces, toutes dans le genre amoureux, toutes en l'honneur de quelque haute dame inconnue qu'il adorait ou feignait d'adorer. Ces pièces sont trop médiocres pour supporter la traduction : elles n'ont rien d'original, ni dans le fond, ni dans la forme, et ne sont évidemment qu'un nouveau jet, qu'une espèce de remaniement des lieux communs de poésie et de galanterie chevaleresque déjà en vogue de son temps et avant lui.

Une preuve du peu de célébrité de ces pièces, c'est qu'elles ne sont pas comprises parmi les ouvrages que les traditions provençales attribuent à Cercamons. Les traditions dont il s'agit ne citent ce troubadour que comme auteur de pièces de vers dans le goût antique, disent-elles, et nommément de pastorales désignées en provençal par le titre de *Pastoretas*.

Bien qu'un peu vague, cette notice ne laisse pas d'être fort intéressante. Elle fournit une nouvelle preuve d'un fait que je crois avoir déjà prouvé, mais sur lequel il importe de répandre tout le jour possible. Ces pièces de vers dans le goût ancien, ces pastorales attribuées à Cercamons, et sur lesquelles il paraît qu'était principalement fondé son renom poétique, appartenaient sans aucun doute au système de poésie populaire antérieur à celui des troubadours, et ce ne fut, selon toute apparence, qu'assez tard, et pour céder à l'ascendant de la nouvelle poésie, de la poésie chevaleresque, que Cercamons composa des pièces galantes, les seules qui nous restent de lui.

Marcabrus. Après Cercamons, Marcabrus est le plus ancien des troubadours connus pour avoir fleuri dans l'intervalle de la mort du comte de Poitiers (1127) à 1150. Ce Marcabrus fut un personnage original d'esprit et de caractère, sur lequel il est fâcheux de n'avoir pas de notices plus amples et plus certaines.

Les traditions que l'on a sur son compte paraissent dériver de deux sources différentes et varient sur quelques points, mais sur des points peu importants.

Suivant les unes, Marcabrus était un orphelin dont personne ne connut jamais ni les parents ni le lieu natal. Un châtelain de Gascogne, Aldric du Vilar, à la porte duquel il avait été exposé, le fit nourrir et élever avec soin. En âge d'avoir des goûts et de choisir une profession, Marcabrus se rencontra par hasard avec Cercamons, ce même jongleur dont je viens de parler. A cette rencontre, son instinct de poëte aventurier se déclarant tout à coup, il s'attacha au service de Cercamons, pour apprendre de lui la musique et l'art des vers, l'art de *trouver*, comme on disait.

Il courut quelque temps le monde avec son maître, sous le burlesque sobriquet de *Pan-perdut*, qu'il changea plus tard pour le nom de Marcabrus, qui devait lui rester. Il ne tarda pas à se faire une renommée et des ennemis par ses vers satiriques et par ses propos mordants contre les seigneurs de son temps. Des châtelains de Guienne, dont il paraît qu'il avait dit beaucoup de mal, se concertèrent pour se

venger de lui et le firent périr, mais on ne dit ni où, ni quand, ni comment.

Telles sont, concernant Marcabrus, les traditions les plus précises, et par là même les plus probables. D'autres traditions, faciles à concilier avec ces dernières, et recueillies de même au treizième siècle, donnent Marcabrus pour le fils d'une pauvre femme nommée Bruna, sans rien dire de son père, et le désignent comme l'un des plus anciens troubadours dont on se souvînt alors.

Enfin une autre notice, qui me paraît devoir être regardée comme le titre ou la rubrique des pièces de Marcabrus dans quelque ancien manuscrit, est conçue en ces termes : « Ici commence ce qu'a fait » Marcabrus, qui fut le premier de tous les trou» badours. »

Ce témoignage ne doit point être pris à la lettre. Mais en combinant ces diverses notices et en les rectifiant l'une par l'autre, elles ne laissent aucun doute sur le rang de Marcabrus dans la liste chronologique des troubadours : il y doit figurer le troisième après Guillaume de Poitiers et Cercamons. Il était né, selon toute apparence, vers 1120 ; il est certain qu'il vécut jusqu'en 1147, puisqu'on a de lui des pièces qui font allusion à des événements de cette année. Enfin il est très-probable qu'il vécut jusqu'au delà de 1150. Il fréquenta les cours chrétiennes d'outre-Pyrénées, notamment celle de Portugal, et c'est le seul des troubadours positivement connu pour avoir visité cette dernière.

On a de lui quarante à cinquante pièces de vers, dont quelques-unes sont d'une longueur inusitée. Mais les traditions que j'ai citées ne font de toutes ces pièces qu'une mention fugitive et dédaigneuse.

Ce dédain n'est ni difficile ni inutile à expliquer. Il y a, dans les vers de Marcabrus, beaucoup d'allusions aux idées et aux maximes de la galanterie chevaleresque, mais des allusions pour la plupart indirectes, fugitives et désintéressées. Non-seulement Marcabrus ne fut jamais amoureux, non-seulement il ne feignit jamais de l'être; il se piqua de ne l'être pas, et dévoila plus d'une fois, avec une franchise un peu cynique, la corruption de son temps, souvent mal cachée sous les dehors de la galanterie chevaleresque. Enfin, à considérer le ton, la forme et le sentiment de ses pièces, on reconnaît qu'elles appartiennent pour le moins autant à l'ancienne poésie populaire qu'à la nouvelle poésie des cours et des châteaux, et cela explique de reste le peu de cas que l'on en faisait au treizième siècle. Mais nous verrons, quand nous en serons aux genres satiriques, auxquels appartiennent la plupart des pièces en question, qu'elles sont loin de mériter le mépris dont elles furent l'objet. Nous nous assurerons qu'elles ont des beautés qui tiennent précisément à ce qui les distingue de celles des troubadours contemporains.

Pierre de Valeira. Pierre de Valeira était de Gascogne, comme Marcabrus, et vécut à peu près dans le même temps. On n'a aujourd'hui de lui que deux

mauvaises pièces galantes où rien ne mérite d'être noté. Tout ce qu'il y a d'intéressant à dire de ce poëte, c'est que les traditions provençales le mettent dans la même catégorie que Cercamons et Marcabrus, c'est-à dire dans la catégorie de ceux qu'elles signalent comme ayant principalement travaillé dans des genres de poésie déjà surannés et abandonnés, dont elles font moins de vrais troubadours que des demi-troubadours, mêlant encore à leur insu aux idées, aux raffinements, aux exigences de la nouvelle poésie, la franchise, la simplicité, le ton populaire de l'ancienne.

Il n'est pas inutile d'observer que les trois personnages dont je viens de parler étaient tous les trois du même pays, de la Gascogne, c'est-à-dire d'un pays dont l'idiome vulgaire était autre que l'idiome littéraire des troubadours. Il leur avait donc fallu, pour pouvoir écrire en ce dernier idiome, l'avoir appris systématiquement comme un dialecte étranger. C'est une preuve certaine que le berceau de la poésie des troubadours n'était pas plus en Gascogne que dans le Poitou, où nous nous sommes assurés qu'il n'était pas. C'est une preuve nouvelle que, bien avant le milieu du douzième siècle, cette même poésie des troubadours, en quelque lieu qu'elle fût née, s'était depuis sa naissance répandue dans les contrées adjacentes qui l'avaient adoptée et cultivée comme leur.

Enfin les trois personnages dont il s'agit étaient des jongleurs de profession. Nul doute, puisqu'ils

faisaient des vers, qu'ils ne les chantassent dans leurs tournées poétiques; mais nul doute non plus que, pour exercer leur profession avec éclat et avec fruit, ils n'eussent besoin de savoir par cœur beaucoup plus de vers qu'ils n'en avaient fait ni pu faire. D'un autre côté, il est extrêmement probable que la plupart des pièces que savaient et récitaient ces jongleurs, appartenaient à la nouvelle poésie, consistaient en chants ou en récits consacrés à exprimer des sentiments et des idées de galanterie chevaleresque. Ces sentiments et ces idées durent donc ou du moins purent se répandre, dès la première moitié du douzième siècle, dans tous les pays que les jongleurs en question avaient visités, c'est-à-dire en Espagne, en Portugal, et très-probablement en Italie et dans le nord de la France.

Pierre d'Auvergne. Pierre d'Auvergne, le quatrième en date des troubadours qui fleurirent exclusivement ou principalement dans la première moitié du douzième siècle, est le premier de tous connu pour s'être fait une grande célébrité poétique. Il se distingua dans son art par des innovations qui réussirent, et l'on peut le regarder comme le fondateur d'une nouvelle école, dont l'influence se maintint jusqu'à l'extinction précoce de la poésie provençale. A ce titre, il mérite quelque attention dans l'histoire de cette poésie, si sommairement et de si haut qu'on la prenne.

Pierre d'Auvergne ne fut pas de beaucoup posté-

rieur à Marcabrus et à Pierre de Valeira; il dut naître de 1120 à 1130, mais probablement plus près du premier de ces deux termes que du second. Il était fils d'un bourgeois de Clermont, qui lui fit donner une éducation distinguée, et apprendre les lettres, c'est-à-dire le latin, à l'aide duquel il paraît qu'il acquit une connaissance superficielle de quelques-uns des auteurs romains, soit prosateurs, soit poëtes. Il cultiva de bonne heure la poésie provençale, et s'y fit une réputation qui le fit bien accueillir dans les divers pays où cette poésie était déjà en vogue. Parmi les cours qu'il visita, on connaît celles des rois de Castille, des ducs de Normandie, et des comtes de Provence; celles de Narbonne et de Melgueul; beaucoup d'autres sont inconnues.

Pierre d'Auvergne vécut jusqu'à un âge très-avancé; c'est pour cela que l'épithète de *vieux* est parfois ajoutée à son nom. On lui attribue une pièce où il est fait allusion à des événements de 1214, époque à laquelle il devait avoir plus de quatre-vingts ans. Mais peut être cette pièce n'est-elle mise sous son nom que par une méprise d'un genre très-commun dans les manuscrits provençaux.

Ces manuscrits contiennent de lui vingt-cinq ou trente pièces, qui sont pour nous l'unique titre d'après lequel nous puissions juger jusqu'à quel point il mérita sa haute renommée. « Pierre d'Auvergne, » dit son ancien biographe, fut le premier bon trou- » badour qu'il y eut outre mont, et fut réputé, ajoute- » t-il presque aussitôt, le meilleur troubadour du

» monde jusqu'à l'apparition de Giraud de Bor-» neil. » — D'après les données que nous avons aujourd'hui pour apprécier ce jugement, il me semble difficile de le concevoir et impossible de le confirmer.

Les innovations par lesquelles Pierre d'Auvergne se signala comme troubadour furent de deux sortes ; elles portèrent sur la partie musicale de l'art et sur sa partie poétique, sur la diction et la versification. La musique adaptée par lui à une de ses pièces commençant par un vers qui signifie :

Aux courtes journées long est le soir,

est indiquée comme ayant produit, dans sa nouveauté, une sensation extraordinaire, comme le signal d'une véritable révolution dans cette branche de l'art des troubadours. Les données manquent totalement pour caractériser cette révolution : tout ce que l'on en peut dire, c'est qu'elle dut avoir quelque analogie avec celle qui fut faite en même temps, et par le même troubadour, dans la diction poétique créée par ses devanciers.

De 1140 à 1150, intervalle où l'on peut, avec toute vraisemblance, supposer que Pierre écrivit ses meilleures pièces, il y avait déjà plus d'un siècle que la langue des troubadours était fixée grammaticalement, déjà précise, riche, et passablement assouplie aux finesses du sentiment et de la pensée. Les poëtes étaient déjà accoutumés à revêtir leurs expressions

de certains ornements; ils avaient déjà senti le besoin de frapper agréablement l'oreille. Mais ils n'avaient guère jusque-là suivi dans ces tentatives d'autre loi que celle de l'instinct naturel abandonné à lui-même; et leur diction était encore généralement sèche et pauvre, monotone et traînante.

Pierre d'Auvergne mit dans la sienne plus de prétention et plus de science: il visa plus que ses prédécesseurs à la précision, à la variété, à la force; il fut plus hardi et plus figuré qu'eux. Plusieurs de ses pièces abondent en métaphores que l'on serait tenté de croire échappées au génie arabe. Il chercha à latiniser le provençal, et y fit rentrer des mots et des locutions qui, selon toute apparence, avaient depuis longtemps disparu des idiomes de la Gaule. Enfin, si l'on voulait chercher quels sont, dans les littératures modernes de l'Europe, les plus anciens exemples, ou du moins les plus anciens essais bien caractérisés d'une diction artistique, d'une diction visant à un effet propre, à un effet distinct du sentiment ou de l'idée qu'elle exprime, c'est dans les poésies de Pierre d'Auvergne qu'il faudrait chercher ces essais ou ces exemples.

C'est là, du reste, le plus grand mérite de ce troubadour: il manque d'imagination et de sensibilité. Il a, comme tous ses devanciers, comme le lui imposaient le goût et les mœurs de son temps, composé des chants d'amour chevaleresque: mais en vain chercherait-on dans ces chants une ombre d'individualité: tout y est général et abstrait, tout y est effort

et recherche pour donner un peu plus de solennité et d'énergie aux formules convenues de l'amour chevaleresque.

Je ne chercherai donc pas à donner une idée des pièces de Pierre d'Auvergne. Le fond n'en est point assez intéressant pour frapper l'attention, ni pour la mériter. Quant à la forme, qui en ferait la partie originale et curieuse, il faudrait pour la reproduire en français, une fatigue et des licences disproportionnées avec le résultat. Seulement, pour ne pas faire à un troubadour célèbre l'affront de le produire tout à fait muet, je citerai de lui quelques fragments isolés, qui, faute de pièces entières ou de longs extraits, pourront donner quelque idée de sa manière et de son goût.

Voici, par exemple, la première stance de l'une de ses pièces, dans laquelle il déclare, avec un mélange assez curieux de naïveté et de pédanterie, ses prétentions à l'originalité, et dans laquelle cette originalité perce par quelques traits.

« Je chanterai, puisqu'il faut chanter, un chant » nouveau qui me résonne dans le sein. Ce n'est pas » sans fatigue et sans tourment que j'en suis venu à » chanter de manière à ce que mon chant ne res- » semblât à celui de personne. Mais jamais chant ne » fut bon ni beau qui ressembla à un autre. »

J'ai parlé de la hardiesse orientale de ses métaphores; en voici deux ou trois exemples :

« Puisque l'air se renouvelle (et s'adoucit), dit-il » au début d'une de ses pièces, aussi faut-il que mon

» cœur se renouvelle, et que ce qui a germé en lui
» bourgeonne et fleurisse en dehors. »

Dans une description du printemps, il parle du rossignol qui *resplendit* ou *luit* sur la branche.

Dans un autre tableau du même genre, il dit que l'air serein, le chant des oiseaux, la fleur nouvelle et la feuille qui s'épanouit, lui apprennent à *cueillir* des vers faciles.

Voulant, comme tant d'autres troubadours avant et depuis lui, reconnaître que l'amour est le principe de tout bien, il dit que l'homme sans amour ne vaut pas mieux que l'épi sans grain.

Du reste, les pièces du genre amoureux sont en minorité parmi celles de Pierre d'Auvergne : la plupart appartiennent à la poésie religieuse ou satirique. Elles présentent des traits dignes d'être cités, mais ce n'est point ici qu'ils pourraient l'être : j'y reviendrai ailleurs s'il y a lieu, et j'arrive au cinquième des troubadours connus pour avoir écrit avant 1150.

Giraud (Guiraud, ou Guiraudot), surnommé le Roux. On ne sait de lui que ce qu'en disent les traditions provençales, et c'est fort peu de chose. Il était de Toulouse, fils d'un pauvre chevalier, et entra fort jeune au service du comte de Toulouse, son seigneur, qui était ce même Alphonse Jourdain, le dernier fils de Raymond de Saint-Gilles, et dont j'ai déjà parlé à propos du comte de Poitiers avec lequel il eut de graves démêlés.

« Giraud le Roux était courtois et bon chanteur,

» dit son ancien biographe : il devint amoureux de » la comtesse, fille de son seigneur, et l'amour qu'il » eut pour elle lui apprit à *trouver*. »

Alphonse Jourdain n'eut ou du moins on ne lui connaît avec certitude qu'une seule fille, et c'était une fille naturelle dont la mère n'est nommée nulle part. Elle fut, selon toute apparence, élevée dans le palais de son père, et c'est d'elle que Giraud devint amoureux ; c'est pour elle qu'il devint poëte.

Depuis 1120 qu'Alphonse Jourdain avait recouvré ses états sur Guillaume de Poitiers, jusqu'en 1147, où il partit pour la seconde croisade, dont il ne revint pas, il avait séjourné sans interruption à Toulouse. Il emmena avec lui sa fille en Syrie, où elle eut les plus étranges aventures. D'abord prisonnière du célèbre Noureddin, prince d'Alep, elle finit par devenir son épouse, lui survécut, et gouverna quelque temps le petit royaume d'Alep, en qualité de tutrice d'un fils qu'elle avait eu de Noureddin.

C'est dans l'intervalle de 1120 à 1147 que Giraud le Roux fut au service du comte de Toulouse, et, si l'on veut restreindre par conjecture cet intervalle à celui où Giraud put faire des vers pour la jeune princesse, on peut le réduire aux sept ans écoulés de 1140 à 1147.

On ne sait point à quelle époque Giraud le Roux se retira de la cour de Toulouse ; ce fut peut-être lors du départ du comte Alphonse et de sa fille pour la croisade. Mais toujours est-il certain qu'il ne les suivit pas en Syrie. Il paraît, d'après un couplet de

satire contre lui, qu'il quitta Toulouse et sa princesse pour courir librement le monde en qualité de jongleur, chantant ses vers et ceux d'autrui à qui voulait les entendre.

Des troubadours que j'ai nommés jusqu'à présent, Giraud le Roux est le seul dont on ne connaisse que des pièces amoureuses, qui n'ait chanté que l'amour, et dont on soit sûr que la dame ne fut point un personnage imaginaire. Il ne reste de lui que sept pièces. De toutes celles dont j'ai parlé, ce sont incontestablement les compositions qui entrent avec le plus de délicatesse et de variété, avec le plus de grâce et de franchise, dans l'esprit et le système de la galanterie chevaleresque. Mais je n'y trouve encore ni assez d'individualité, ni assez de talent pour les comprendre au nombre de celles auxquelles je crois devoir et pouvoir m'en tenir, pour donner une idée sommaire du genre.

Maintenant, je reviendrai rapidement, par quelques observations générales, sur la période de l'histoire de la poésie provençale que je viens de parcourir.

De la fin du onzième siècle, où elle commence pour nous, jusqu'à une époque voisine de 1150, la poésie chevaleresque, la poésie des troubadours, proprement dite, bien que déjà partout dominante dans le Midi, n'y était pas encore complétement dégagée de l'ancienne poésie populaire, encore persistante et distincte d'elle.

Je l'ai déjà dit et je crois pouvoir le répéter : les monuments qui nous restent de l'une et de l'autre de ces poésies sont évidemment très-incomplets. Il exista, dans l'intervalle indiqué, d'autres troubadours ou demi-troubadours que ceux que j'ai nommés; et quant à ces derniers, il est constaté que nous n'avons que la moindre partie de leurs ouvrages. Il paraît qu'au treizième siècle, lorsque l'on commença à former des recueils des pièces des troubadours, les plus anciennes de ces pièces étaient déjà perdues ou dédaignées, de sorte qu'elles ne purent entrer dans les recueils.

Au surplus, ce qui nous reste des pièces amoureuses de la première moitié du douzième siècle peut, selon toute probabilité, nous tenir lieu de ce qui en est perdu, et suffire pour nous donner une idée du caractère et du ton général de cette branche de la poésie provençale à l'époque en question.

Les idées de chevalerie et de galanterie chevaleresque étaient encore alors dans la fleur de leur nouveauté; l'enthousiasme avec lequel elles avaient été accueillies était encore dans sa première ferveur. Si générale, si monotone, si abstraite qu'en fût l'expression poétique, elle plaisait et charmait, comme l'expression d'un manière nouvelle d'être et de sentir ; elle plaisait par sa généralité même. Dans les premiers moments de leur empire, ces nobles idées qui tendaient à faire de l'amour le mobile de la gloire et de la vertu, dominaient toutes les individualités du sentiment et du caractère, et ne leur

laissaient guère ni place ni jeu. Pour bien parler de l'amour, il suffisait d'en rêver noblement et purement, selon les conventions établies ; de sorte qu'une dame idéale inspirait le poëte tout aussi bien, mieux peut-être, qu'une dame réelle : il y avait moins de risque, avec elle, de manquer aux exigences sévères de la théorie.

C'est à dater de la seconde moitié du douzième siècle que la poésie de l'amour chevaleresque prend les développements et les caractères au moyen desquels elle remplit plus ou moins les conditions de l'art. Il se forma alors, comme tout d'un coup, un nombre prodigieux de poëtes qui, tout en profitant des leçons de leurs devanciers, tout en adoptant leurs idées, sentirent le besoin de mettre plus d'art, plus de variété, plus de nouveauté dans leur expression.

Mais la tâche avait ses difficultés : l'amour chevaleresque était renfermé dans certaines bornes factices ; il était soumis à un cérémonial de convention; il s'énonçait en formules qui avaient quelque chose d'arrêté, d'officiel, et par là même d'incomplet. Ces conditions étaient comme autant d'obstacles qui excluaient de la poésie destinée à peindre cet amour la variété qui résulte naturellement du libre jeu des passions, des innombrables accidents de la vie et des destinées humaines. Il devait donc y avoir nécessairement encore beaucoup de monotonie dans les troubadours de la seconde moitié du douzième siècle.

Cependant cet amour chevaleresque, pris tel qu'il était ou voulait être, avait ses côtés poétiques, et parmi tant de poëtes qui tous mirent leur gloire à le sentir et à le chanter, il s'en trouva quelques-uns d'un talent plus original, dont l'individualité se fit, pour ainsi dire, jour à travers les lieux communs et les généralités systématiques de la galanterie chevaleresque; et c'est d'après ceux-là seuls que j'ai cru pouvoir tracer un exposé de la poésie amoureuse des troubadours qui ne fût ni trop monotone ni trop dépourvu de nouveauté et d'intérêt. Mais je suis obligé de préluder à cet exposé par quelques observations sans lesquelles il risquerait de paraître trop incomplet et trop vague.

Quand nous connaîtrons suffisamment les divers éléments, les divers genres de la poésie provençale, nous y verrons beaucoup de particularités caractéristiques qui tiennent à son organisation matérielle, et ne peuvent être appréciées que d'après celle-ci. Telle est, entre autres, la persévérance monotone pour nous avec laquelle les troubadours entremêlent à leurs peintures de l'amour celles du charme et des beautés de la nature, à son réveil du printemps. Or, ce goût tenait, en grande partie, au genre de vie de cette classe d'hommes.

Un troubadour passait toute la belle saison hors de chez lui, et très-souvent bien loin de chez lui. Seul, s'il était obscur et pauvre; en compagnie d'un ou de deux jongleurs, s'il était riche et renommé, il allait de château en château, de contrée en contrée,

cherchant, trouvant partout des prôneurs anciens ou nouveaux. C'était une vie enivrante, une vie d'attente et d'exaltation continues; chaque halte de son voyage était une fête, dont il était l'âme et dont on lui faisait les honneurs.

Aux approches de l'hiver, tout cela changeait. Le troubadour, rentré dans son foyer, retombait dans le tracas et l'obscurité de la vie vulgaire. Il devait se mettre à travailler péniblement : il lui fallait composer des chants nouveaux pour sa campagne poétique prochaine. L'hiver était pour lui un temps obligé de fatigue et d'ennui; et ce printemps, dont il épiait avidement le retour, avait à ses yeux un autre charme encore que celui de la nature. C'était le moment où allaient recommencer ses jouissances favorites, où il allait se sentir de nouveau vivre pleinement.

De là l'enthousiasme avec lequel ces hommes, d'ailleurs très-sensibles aux effets de leur beau climat, chantaient le printemps. La verdure, les fleurs, le chant des oiseaux, l'azur du ciel, le parfum de l'air, étaient devenus, pour eux, comme des symboles de l'amour et de la vie; et l'on sent, au peu d'effort qu'ils faisaient pour varier le tableau de ces objets, combien leur imagination était restée jeune et facile à satisfaire.

Cela expliqué, je reviens à ce petit nombre de troubadours d'élite que je crois pouvoir donner comme des représentants de tous les autres, au moins dans le genre amoureux. Bernard de Venta-

dour est un des premiers en mérite comme en date: j'en parlerai donc avec un certain détail.

Bernard de Ventadour naquit dans le château de ce nom, siége d'un vicomté, l'une des plus anciennes seigneuries du Limousin. Son père était un homme de condition servile, faisant partie de la valetaille du château, où il était employé au service du four.

La nature avait comblé Bernard de ses dons les plus rares : elle lui avait donné, outre la beauté de la personne et la grâce des manières, tous les talents alors requis pour faire un poëte; une imagination vive et délicate, une oreille exquise, et une voix agréable.

Pour comble de bonne fortune poétique, cette cour des vicomtes de Ventadour, sous les auspices de laquelle Bernard fut élevé, était un des lieux les plus favorables au développement de ses talents naturels. J'ai déjà parlé d'Ebles II, j'ai dit que ce seigneur avait cultivé avec ardeur, jusqu'à l'âge le plus avancé, la poésie chevaleresque naissante, ou, comme dit son historien, le prieur du Vigeois, les *chants d'allégresse*, ce qui l'avait fait surnommer *Ebles le chanteur*.

Son fils Ebles III, le seigneur de Bernard, né vers 1100, avait hérité de son goût pour la poésie. Peut-être même avait-il aussi cultivé cet art, et en avait-il donné les premières leçons à Bernard. Celui-ci semble du moins indiquer, par un trait d'une de ses pièces, qu'il avait eu pour maître un personnage qu'il désigne par le nom de seigneur Ebles.

Quoi qu'il en soit, Ebles III, charmé des dispositions poétiques du jeune Bernard, les encouragea par toutes sortes de faveurs et de tendresses, si bien qu'encore à la fleur de l'âge, celui-ci promettait déjà de laisser bien loin derrière lui tous les troubadours ses devanciers.

Les pièces qui nous restent de Bernard sont en assez grand nombre, et formeraient presque un volume. Si elles ne sont pas précisément celles de leur genre où il y a le plus de poésie, le plus de vigueur de pensée ou d'expression, elles sont incontestablement du nombre de celles où il y a le plus de sentiment et de grâce, le plus d'allusions aux circonstances de la vie de l'auteur. Ces allusions sont comme autant d'indices à l'aide desquels j'essayerai de rattacher quelques-unes de ces pièces aux événements de la vie de Bernard auxquels elles ont rapport, et qui les lui inspirèrent.

C'est une tentative assez hasardeuse, dans laquelle je risque de me tromper plus d'une fois, faute de renseignements positifs. Mais, d'un côté, ces méprises ne peuvent avoir d'inconvénient bien grave; et, d'un autre côté, quand il s'agit de poëtes qui, comme les troubadours, n'ont chanté ou sont censés n'avoir chanté que leurs propres émotions, il est indispensable de chercher, autant que possible, à rapprocher les impressions de leur génie des accidents de leur vie.

Bernard de Ventadour n'eut que faire de se feindre amoureux pour avoir des motifs de composer des

chants d'amour : la nature lui avait donné un cœur des plus tendres et des plus prompts à se passionner pour la grâce ou la beauté. Il n'eut pas besoin non plus de courir le monde, pour trouver une dame à célébrer dans ses vers.

Le vicomte Ebles III, son seigneur et son patron, eut deux femmes, dont la première fut Marguerite de Turenne et la seconde Azalaïs ou Adélaïde, fille de Guillaume VI, seigneur de Montpellier. Ce fut à celle-ci que Bernard adressa d'abord l'hommage de ses chants, puis celui plus hardi de son amour. Il était à la fleur de l'âge ; il était aimable et beau ; tout ce qu'il chantait, il paraissait le sentir : il plut à la dame et contracta avec elle une de ces liaisons chevaleresque qui n'étaient au fond que des tentatives scabreuses pour maintenir l'amour et le désir à leur plus haut degré de vivacité.

Le mystère et le secret étaient une des conditions de cet amour chevaleresque et l'une de ses difficultés. Autant un troubadour mettait de vanité à se faire croire aimé d'une dame de haut rang, autant il mettait de soin à cacher le nom de cette dame. Il ne la désignait jamais dans ses vers que par une espèce de sobriquet poétique, dont elle savait seule la valeur et l'intention, et que chaque curieux interprétait à sa manière. Bernard de Ventadour nomma sa vicomtesse *Bel-vezer*, comme qui dirait en français *Belle à voir* ou plus littéralement *Beau-voir*.

Parmi les pièces de vers qu'il composa pour elle, on en distingue encore aisément plusieurs que l'on

juge, à la simplicité de la forme et du fond, avoir dû être ses coups d'essai. Elles sont, à tous égards, bien inférieures aux autres : mais il s'y trouve déjà çà et là des traits aimables de nature et de sentiment. Voici, par exemple, un passage d'une de ces pièces que je regarde comme la première et la plus faible de toutes.

« Je me plains à vous, Seigneur, de ma dame et » d'amour; ce sont deux traîtres qui me font vivre » dans la douleur, si ce n'est qu'à force de souffrir, » je m'y suis déjà accoutumé. J'ai aimé ma dame » depuis le temps où nous étions enfants elle et moi; » et depuis lors, mon amour pour elle a doublé » chaque jour de l'année. Mais, hélas! à quoi bon » vivre quand je ne vois point chaque jour le bien » de ma vie; quand je ne la vois point à sa fenêtre, » fraîche et blanche comme neige de Noël? »

Maintenant, voici presque entière une autre pièce où le talent de Bernard semble parvenu à sa maturité. Tout indique qu'elle est de même une de celles qu'il composa pour la vicomtesse de Ventadour. Ce double enthousiasme de l'amour et de la nature, l'un des caractères de la poésie des troubadours, est vivement senti et vivement rendu, dans le début de cette pièce, remarquable, en outre, par des saillies gracieuses d'imagination et de sentiment.

« Quand je vois poindre l'herbe verte et la feuille, » les fleurs éclore par les champs; quand le rossignol » élève sa voix haute et claire, et s'émeut à chanter, » je suis heureux du rossignol et des fleurs, je suis

» heureux de moi et plus heureux de ma dame : je » suis de toutes parts enveloppé, pressé de joie; » mais joie d'amour passe toutes les autres.

» J'admire comment je puis me retenir de lui » montrer mes désirs. Quand je la regarde, quand » je vois ses yeux si doux, de peu s'en faut que je » ne me précipite vers elle : je ne suis arrêté que » par la peur.....

» Si j'avais le pouvoir d'enchanter le monde, je » transformerais mes ennemis en enfants, afin que » nul d'eux ne pût rien imaginer au dommage de ma » dame, ni au mien. Je contemplerais alors à loisir » sa beauté, sa couleur vermeille et ses beaux yeux. » Je la baiserais sur tous les points de la bouche, et » si bien que la marque y paraîtrait un mois.

» Oh! comme je me consume dans mes tristes pen- » sées! J'y suis parfois si absorbé, que des voleurs » pourraient m'enlever sans que je m'en aperçusse. » Certes! Amour, vous m'avez trouvé facile à vaincre, » dénué d'amis et de secours; et lorsque vous m'avez » fait captif, je languissais comme un homme en qui » toute vigueur est éteinte par le désir.

» Oh! que je voudrais trouver ma dame seule, » dormant ou feignant de dormir, afin que je pusse » lui ravir un baiser, puisque je n'ai pas le cœur de » le demander! O ma dame, nous avançons peu en » amour! Le temps passe; et nous en perdons le » plus beau, au lieu de nous entendre par signes » secrets et de suppléer à l'audace par la ruse. »

Bernard composa, pour la dame de Ventadour,

plusieurs autres chants, dans le goût de celui-ci, et qui firent, partout où les jongleurs les portèrent, les délices des cours et des châteaux. On n'avait encore entendu, en ce genre, rien de si délicat, de si mélodieux, de si tendre. Bernard ne dissimulait pas la conviction naïve qu'il avait de sa supériorité sur les troubadours ses devanciers ou ses contemporains, et n'était point embarrassé pour l'expliquer. Voici les deux premières stances d'une pièce de vers dont elles forment la partie la plus remarquable.

« Ce n'est pas merveille si je chante mieux que » nul autre troubadour, puisque j'ai le cœur plus » enclin à l'amour et plus docile à ses lois. Ame et » corps, esprit et savoir, force et pouvoir, j'y ai tout » mis ; je n'ai rien réservé pour autre chose.

» Il est déjà mort celui qui ne sent point en son » cœur quelque douceur à aimer. A quoi sert de » vivre sans amour, si ce n'est à importuner autrui ? » Ah ! puisse Dieu ne m'être jamais si courroucé, » qu'il me laisse vivre un mois, un jour, après celui » où je n'aurai plus d'amour, où je ne serai plus » qu'un ennui pour les autres ! »

Si la liaison de Bernard avec la dame de Ventadour passa les bornes prescrites à l'amour chevaleresque, c'est ce que nous ne savons pas et nous dispenserons de chercher. Ce qu'il y a de sûr, c'est que le vicomte de Ventadour vit, dans cette liaison, quelque chose qui lui déplut. Il écarta Bernard de sa cour et lui défendit d'y reparaître. La vicomtesse fut enfermée, surveillée et menacée.

On se figure aisément le chagrin du jeune poëte, séparé de sa belle amie, et ne sachant s'il la reverrait jamais. On a de lui une pièce qui paraît avoir été écrite pour épancher sa douleur et consoler sa dame dans cette triste conjoncture. Mais la pièce n'est ni aussi belle ni aussi tendre qu'on l'aurait attendu de Bernard dans une occasion si touchante. Le troubadour y montre plus d'enchantement et d'orgueil de se sentir aimé par la belle vicomtesse, que de chagrin de la voir persécutée à cause de lui. J'en traduirai seulement les passages les plus caractéristiques.

« Le doux chant des oiseaux par le bocage m'a-» doucit et me fait revenir le cœur; et puisque les » oiseaux ont leur raison de chanter, bien dois-je » aussi chanter, moi qui ai plus de joie qu'eux, moi » dont toutes les journées sont des journées de chant » et de joie, moi qui ne songe à rien autre.

» Il y a des hommes qui, si grand bien et si » bonne aventure leur viennent, en sont plus orgueil-» leux et plus sauvages. Moi, je suis de meilleure et » plus généreuse nature : quand Dieu me fait du » bien, je me sens encore plus d'amour pour ceux » que j'aimais déjà.....

» La nuit, quand je me déshabille pour me cou-» cher, je sais bien que je ne dormirai pas : je perds » le sommeil, je le perds au souvenir de vous, ô » ma dame! Là où l'homme a son trésor, il veut » avoir son cœur; ainsi fais-je moi-même; ainsi ai-je » mis en vous tout mon souci et toutes mes pensées.

» Oui, dame, sachez, si mes yeux ne vous voient » pas, que mon cœur vous voit; et ne vous plaignez » pas plus que je ne me plains moi-même. Je sais » que l'on vous enferme à cause de moi. Mais si le » jaloux vous frappe en dehors, prenez bien garde » qu'il ne frappe le cœur. S'il vous tourmente, tour» mentez-le aussi, et qu'il n'y gagne pas avec vous » bien pour mal. »

Il y a lieu de croire que la vicomtesse ne fut pas très-touchée de la manière dont Bernard avait pris sa mésaventure : elle le fit prier de se retirer du pays, afin de ne pas l'exposer à de nouvelles persécutions. Bernard, affligé outre mesure de cet ordre, y vit l'équivalent d'une trahison ou d'une infidélité de sa dame. C'est du moins ce que l'on peut conclure de plusieurs pièces qui semblent avoir été composées en cette circonstance, à laquelle seule elles conviennent ou conviennent mieux qu'à toute autre. Je traduirai quelques stances de l'une de ces pièces, l'une des plus belles de Bernard; mais l'une aussi, je dois le dire, de celles où il y a le plus de délicatesses ou de hardiesses de diction intraduisibles. Pour sentir la similitude tirée du vol de l'alouette qui se trouve au début, il faut se rappeler un préjugé populaire du moyen âge. On croyait que l'alouette amoureuse, pour ainsi dire, du soleil, s'élevait aussi haut qu'elle pouvait, dans le faisceau de ses rayons, comme pour s'approcher de lui, et que de plus en plus ivre d'amour et de plaisir, à mesure qu'elle s'élevait plus haut, elle finissait par perdre

le sentiment, et se laisser tomber du ciel, oubliant l'usage de ses ailes. Maintenant, voici la pièce de Bernard.

« Quand je vois l'alouette battre de joie les ailes » au soleil, et puis, de la douce ivresse dont elle est » prise, s'oublier et se laisser choir, oh! quelle en» vie me prend alors d'un sort pareil! quelle envie » me prend de toute joie dont je suis témoin! Je » m'étonne que mon cœur ne se fonde pas à l'instant » de désir.

» Las! que peu je sais d'amour, moi qui croyais » en savoir tant, puisque je ne peux me défendre » d'aimer celle que j'aime en vain, celle qui m'a » enlevé ma foi, mon cœur, elle-même et le monde » entier, qui ne m'a rien laissé que désirs et regrets!

» Je n'ai jamais pu revenir à moi-même, depuis » l'heure où elle me permit de me regarder dans un » miroir qui me plut trop. Ravissant miroir! Depuis » que je m'y suis vu, je n'ai fait que soupirer; je » m'y suis perdu, comme Narcisse dans la fontaine.

» Puisque c'en est fait, puisque rien ne me vaut » près de ma dame ni prières, ni droit, ni merci; » puisqu'elle ne veut plus que je l'aime, je n'ai plus » rien à dire de l'amour; j'y renonce, je l'abjure. » Elle m'a tué; je lui réponds comme mort, et m'en » vais je ne sais où en exil. »

Bernard quitta en effet le Limousin; et il ne serait pas indifférent pour l'histoire de la poésie des troubadours et de sa propagation hors des pays de langue provençale, de savoir à peu près à quelle époque il

le quitta. Ebles III avait épousé Azalaïs de Montpellier vers l'année 1156, et si l'on suppose à la liaison de Bernard avec elle une durée de trois ou quatre ans, ce dut être vers 1160 que Bernard abandonna sa contrée natale pour courir le monde et les aventures. Il devait avoir alors tout au plus trente ans.

Les troubadours et les jongleurs provençaux avaient déjà, selon toute apparence, commencé à fréquenter les provinces du nord de la France, et particulièrement la Normandie. Ce fut dans cette dernière que se rendit Bernard, à la cour de Henri II, qui n'était encore que duc. Henri avait épousé en 1152 la fameuse Éléonore de Guienne, la petite-fille de Guillaume IX, comte de Poitiers, et la femme divorcée de Louis VII, roi de France. Cette princesse, élevée au milieu des élégants et poétiques passe-temps des cours du Midi, avait conservé un goût très-vif pour tout ce qui lui rappelait les premières années et les premiers plaisirs de sa jeunesse. Accoutumée à bien accueillir les jongleurs et les troubadours, elle accueillit mieux que nul autre Bernard, alors le plus célèbre de tous. Éléonore était belle, jeune encore, et, selon les traditions provençales, elle s'entendait *à merveille en prix, en honneur, et en beaux dits de louanges* (c'est-à-dire en poésie). Il n'en fallait pas tant pour enhardir Bernard à la choisir pour le sujet de ses nouveaux chants. Éléonore en fut charmée, et, à prendre à la lettre le témoignage du vieux biographe provençal, plus charmée qu'il n'était permis au troubadour de l'espérer. « Bernard, dit ce

» biographe, resta longtemps à la cour de la duchesse » de Normandie; il devint amoureux d'elle, elle de » lui, et il en fit beaucoup de bonnes chansons. »

De ces chansons, les unes furent composées de 1160 à 1164, Éléonore n'étant encore que duchesse et femme de duc; d'autres postérieurement à cette dernière date, Henri II ayant déjà été couronné roi d'Angleterre. Mais, j'en trouve à peine trois ou quatre qui portent des marques certaines de leur motif; et parmi celles-là aucune plus agréable ou plus originale que les précédentes. Je n'essayerai donc pas de les traduire, de peur d'user trop vite et trop tôt le degré d'intérêt et de curiosité que l'on peut mettre à cette branche de la poésie provençale. J'en citerai un seul passage, que je choisis, non comme beau, mais comme singulier et caractéristique des mœurs chevaleresques.

« Ma dame a tant de ruse et d'adresse, qu'elle me » fait toujours croire qu'elle va m'aimer. Elle me » trompe agréablement, elle m'égare par ses doux » semblants. Dame, laissez la ruse et la tromperie. » De quelque manière que souffre votre vassal, le » dommage vous en revient.

» Oh! mal fera-t-elle ma dame, si elle ne me fait » venir là où elle se déshabille; et si, m'ayant per- » mis de m'agenouiller près de son lit, elle ne daigne » me tendre le pied, pour que je lui délie ses bien » chaussants souliers. »

Assister au déshabillé de sa dame, l'aider même à se déshabiller, la voir se coucher, étaient au nombre

des faveurs permises dans l'amour chevaleresque, et l'une de celles que les troubadours implorent le plus souvent et avec le plus d'ardeur. On serait aisément tenté d'attribuer cet usage à des motifs très-vulgaires; et ce serait une erreur. Le fait est que l'usage dont il s'agit, usage consacré dans le vasselage d'amour, y avait été transporté, comme beaucoup d'autres, du vasselage féodal. C'était une chose ordinaire que les vassaux assistassent et servissent leur suzerain à son coucher.

Bernard de Ventadour suivit plusieurs fois en Angleterre tantôt Henri II, tantôt la reine Éléonore; et c'est le premier troubadour connu qui, dès 1165 ou 1166, ait pu répandre, parmi les Anglo-Normands, quelques notions de la poésie provençale.

A la fin, pour des raisons inconnues, ou peut-être tout simplement pris du désir de revoir les pays du Midi, Bernard cessa de se plaire en Normandie, et se rendit à Toulouse, à la cour du comte Raymond V, alors la plus brillante des contrées de langue provençale. Il paraît que notre troubadour ne tarda pas à s'affectionner à Raymond, au service duquel il s'attacha pour le reste de sa vie, sauf des absences passagères occasionnées par diverses excursions en Provence, en Italie, en Espagne et en Limousin, où il dût revoir les objets de ses premières affections.

De grands changements avaient eu lieu au château de Ventadour, on ne sait à quelle époque précise, mais bientôt après 1160. Son ancien seigneur, son patron, Ebles III, poussé par des motifs inconnus,

avait pris la résolution de quitter le monde. Il avait passé les Alpes, et s'était retiré au monastère du Mont-Cassin, où il mourut en 1170. Quant à la vicomtesse Adélaïde, sa femme, on ignore ce qu'elle était devenue; l'histoire n'en dit plus mot. Mais, parmi les pièces de notre poëte, il s'en trouve une qui a toute l'apparence de se rapporter à elle, et qui, dans ce cas, prouve que la première passion de Bernard pour elle était loin d'être éteinte. J'essayerai d'en traduire quelque chose, malgré l'impossibilité de donner, en français, la moindre idée de la mollesse gracieuse d'expression qui y règne d'un bout à l'autre.

« Ma belle dame, il est dur à la douleur, il n'est » pas fait pour aimer, celui qui se sépare de vous et » ne pleure pas.....

» La saison commence où chantent les oiseaux : » je vois le lin verdoyer dans les enclos, la violette » bleue poindre sous les buissons, les ruisseaux » rouler clair sur le sable; et là s'épanouir la blanche » fleur du lis.

» Je suis, depuis longtemps, pauvre et dénué des » biens d'amour, par la faute d'une cruelle amie au » service de laquelle j'attends la mort.

» De mes propres mains, j'ai cueilli le bâton avec » lequel me tue la plus belle qui fut jamais. Pour lui » plaire, pour lui obéir, je suis resté longtemps exilé » de mon pays, entre les désirs douloureux, les re» grets cuisants et les chétives récompenses.

» Mais celui-là aime peu qui n'est point jaloux;

» peu aime qui n'est point généreux, peu aime qui » ne perd jamais la raison, peu aime qui n'est pas » sujet à la tristesse. Beaux pleurs d'amour valent » mieux que ses ris. »

» A genoux devant ma dame, tandis qu'elle m'ac- » cuse et me cherche des torts, je lui demande merci, » le visage inondé de larmes. Alors elle soupire et » me donne bon espoir ; elle me baise la bouche et » les yeux ; et la douceur que j'en ressens est une » douceur de paradis.

» Je recommande mon espoir à Dieu : je repasse, » dans ma mémoire, l'honneur qu'elle me fit autre- » fois sous le pin du verger, dans le temps où elle » me conquit ; et ce souvenir me console et me fait » vivre : cet espoir me fait reverdir. »

Le ton exalté de cette pièce, le désordre, l'incohérence de sentiments et d'idées qui y règnent, y semblent l'effet naturel d'une passion vive et profonde. Il s'y trouve des vers et des couplets entiers d'une mélodie exquise, et telle que l'on en rencontrerait peu d'exemples dans les poëtes les plus cultivés des plus belles époques de la poésie.

Je reviens un moment aux excursions de Bernard. On a de lui une pièce composée en 1176, et adressée à une princesse de la maison d'Est, à laquelle il donne le nom de Jeanne. Dans cette pièce, notre troubadour fait une allusion très-expresse à la bataille de Lignano, gagnée par la ligue lombarde sur l'empereur Frédéric Barberousse, exhortant fort ce dernier à prendre au plus vite sa revanche sur les

Milanais, s'il ne veut déchoir complétement de pouvoir et d'honneur.

Il n'y a guère de doute, d'après ces indices, que Bernard n'eût visité, en Italie, les camps de Frédéric Ier, la cour de Ferrare, et probablement plusieurs autres. On trouve encore, dans les documents italiens du treizième siècle, des vestiges traditionnels de la grande renommée qu'il avait laissée au delà des Alpes.

La durée du séjour de Bernard à la cour de Raymond V comprend la plus longue portion de la vie de ce troubadour, qui eut indubitablement, dans cet intervalle, d'autres aventures et d'autres amours sur lesquels il composa de nouveaux chants, dont quelques-uns au moins doivent faire partie de ceux qui nous restent de lui. Mais sa vie, aux époques dont il s'agit, est trop mal connue pour qu'il soit possible d'y rapporter avec un peu de probabilité aucune des pièces dont elle fut le sujet. Ces pièces ont cependant assez d'agrément et de beaux détails pour mériter d'être notées, même à part des circonstances auxquelles elles se rapportent et qui les inspirèrent. Mais les bornes de cet aperçu ne les admettent pas.

Je traduirai néanmoins une pièce très-agréable de versification et de style, où notre troubadour paraît dans une situation nouvelle, je veux dire trompé, trahi par une dame qui avait d'abord agréé son amour et ses services.

« J'ai entendu la douce voix du rossignol sauvage;

» elle m'est entrée dans le cœur ; elle y adoucit, elle » y soulage les soucis et les tourments qu'amour me » cause, et j'ai du moins la joie d'autrui pour me » consoler.

» Il est bien homme de vie abjecte, celui qui ne » vit point en joie, qui ne tourne point à l'amour son » cœur et ses désirs, lorsque tout s'abandonne à la » joie, lorsque tout résonne de chants amoureux, » les prés, les vergers, les bruyères, les plaines et les » bocages.

» Et moi, las! moi qu'amour oublie, malheureux » fourvoyé! au lieu de ma part de joie, je n'ai que » chagrins et dépits. Ne me tenez donc pas pour » vil, s'il m'échappe quelque parole discourtoise.

» Une fausse et cruelle dame, une infidèle de mé» chant lignage m'a trahi et s'est trahie : elle a cueilli » de ses mains la verge dont elle se frappe, et si » quelqu'un lui demande raison de sa conduite, elle » m'accuse de ses propres torts, elle trouve juste » que le dernier venu obtienne d'elle plus que moi » après une longue attente.

» Je l'ai fidèlement servie jusqu'au moment où » son cœur est devenu volage. Mais, puisqu'elle me » rejette, bien fol serais-je de la servir encore. Espé» rance bretonne et service sans récompense ne » furent jamais bons qu'à faire d'un seigneur un » écuyer.

» Oh! puisse Dieu traiter comme ils méritent les » porteurs de faux messages! Sans les médisants, j'au» rais goûté les biens d'amour. Mais (heureux ou

» non) bien est fol qui querelle avec sa dame. Que » la mienne me pardonne et je lui pardonne, et je » tiens pour des imposteurs tous ceux qui m'ont fait » parler d'elle avec outrage.

» Néanmoins, elle a tellement failli envers moi, » que j'abjure dès à présent sa seigneurie : je ne dé- » sire plus rien d'elle ; je ne veux plus en rien dire. » Mais si quelqu'un m'en parle, douce m'en sera la » parole ; je l'écouterai volontiers et m'en réjouirai » dans mon cœur. »

C'est peut-être sur la même dame, et au sujet de la même trahison, que Bernard composa une autre pièce de six couplets, dans laquelle il exprime, avec une grâce et une naïveté inimitables, sa perplexité sur la conduite qu'il doit tenir envers sa dame infidèle. J'en traduirai seulement quatre couplets. On voit, par le premier, que l'auteur s'adresse à quelqu'un qu'il consulte sur sa position, en le qualifiant de seigneur : c'était peut-être le comte de Toulouse, Raymond V lui-même.

« Donnez-moi un conseil, seigneur, vous qui avez » sens et raison. Une dame m'avait accordé son » amour, et je l'ai longtemps aimée. Mais je sais à » présent, je suis certain qu'elle a pris un autre ami. » Et, si jamais je souffris d'avoir un compagnon » quelque part, certes, c'est bien d'en avoir un là.

» Je suis en balance et en souci d'une chose : si » je supporte patiemment ce tort de ma dame, je » m'expose à de longues souffrances. Si je reproche » à l'infidèle sa conduite, je me tiens pour perdu en

» amour; je crains que Dieu ne me permette plus
» désormais de trouver vers ni chansons.

» Les perfides beaux yeux qui me regardaient si
» gracieusement, regardent maintenant ailleurs, et
» en cela grand est leur tort. Cependant, je ne puis
» oublier l'honneur qu'ils me firent, je ne puis ou-
» blier qu'un temps fut où entre mille à l'entour, ils
» n'auraient cherché que moi.

» Des pleurs qui me coulent des yeux, j'écris en-
» core des saluts; des saluts que j'envoie à celle qui
» est toujours pour moi la plus belle et la plus ave-
» nante des dames, à celle que je vis une fois, au
» congé que je prenais d'elle, se couvrir le visage,
» sans pouvoir proférer une parole. »

Je bornerai ici l'examen et les extraits des pièces de Bernard de Ventadour. Je le sens avec regret, pour être sûr de faire apprécier des productions d'un genre si particulier, il faudrait les montrer de plus près, plus en détail, et sous leur costume natif, le seul qui leur aille, le seul sous lequel ressorte bien leur physionomie. Mais peut-être suffit-il, pour y prendre un intérêt d'un genre plus élevé que le simple intérêt littéraire, de considérer qu'à l'époque où les poëtes provençaux exprimaient avec un art si raffiné des sentiments si nouveaux, si délicats, si complexes, le reste de l'Europe était encore plus qu'à demi barbare, et que le premier signe de vie poétique qu'elle donna, ce fut l'enthousiasme avec lequel elle entendit et s'exerça à répéter ces premiers accents de la poésie chevaleresque du midi.

C'est ce que nous verrons mieux un peu plus tard.

Je n'ai, pour le moment, que peu de mots à ajouter pour terminer ce que j'ai dit de la vie de Bernard de Ventadour.

Il y a dans les manuscrits, et M. Raynouard a publié sous le nom de notre troubadour, une pièce écrite en Syrie, durant la croisade de Richard Cœur-de-lion. Mais je n'hésite pas à croire que la pièce n'est point de Bernard, et que celui-ci ne prit jamais la croix.

Il resta à la cour de Toulouse jusqu'à l'année 1195, où mourut Raymond V. Bernard, demeuré sans patron, et désormais trop âgé pour en trouver aisément un nouveau et se remettre à courir le monde, se retira à la Chartreuse de Dalon en Limousin. Dès lors il ne fut plus parlé de lui. On sait qu'il y mourut, mais voilà tout : on ignore en quelle année, si ce fut dans les limites du douzième siècle, ou dans les premières années du treizième.

C'est un fait remarquable à noter dès à présent et une fois pour toutes, que les troubadours les plus célèbres moururent presque tous dans le cloître et sous l'habit de moine. Usés de bonne heure par les émotions et les agitations d'une vie factice et pour ainsi dire exagérée, inévitablement pris de scrupules religieux, ils ne manquaient guère, au déclin de l'âge, de se jeter dans quelque monastère de rigide observance, et donnaient à Dieu les restes d'une existence dont le monde et l'amour ne voulaient plus.

CHAPITRE XVII.

POÉSIE LYRIQUE DES TROUBADOURS.

II. — Poésie amoureuse.

ARNAUD DE MARVEIL ET RAIMBAUT DE VAQUEIRAS.

Je viens de signaler Bernard de Ventadour comme un des premiers troubadours qui eurent de l'originalité et du génie. Mais il ne remplit pas seul son époque; il eut beaucoup d'émules un peu plus jeunes que lui, dont plusieurs eurent autant, et quelques-uns encore plus de célébrité que lui, et il en est quelques-uns dont je ne puis me dispenser de faire mention.

Tels sont d'abord Giraud de Borneil et Arnaud Daniel, qui se présentent simultanément, comme appelés l'un par l'autre, et réclamant, chacun pour soi, la palme de la poésie provençale. Giraud de Borneil a pour lui le jugement unanime des hommes de son temps et de sa langue. On peut produire en faveur d'Arnaud Daniel la grande autorité de Dante, et de tous les poëtes italiens du quatorzième siècle, qui conservaient encore de la poésie provençale déjà morte une tradition immédiate pleine d'intérêt et d'admiration.

Mon plan n'admet pas la discussion ni la solution formelles de cette question. J'ai à parler, et je parlerai ailleurs, d'Arnaud Daniel et de Giraud de Bor-

neil, mais séparément, et en les considérant sous des points de vue tout à fait distincts. Néanmoins, de ce que j'aurai dit de l'un et de l'autre, ressortira implicitement une réponse très-positive à la question établie.

C'est surtout comme écrivain, comme novateur dans le style de la poésie provençale, qu'Arnaud Daniel doit être considéré; et c'est dans un coup d'œil général sur cette partie de mon sujet, que se présentera le plus naturellement l'occasion de parler de lui. J'espère faire voir alors qu'à le juger d'après les seules productions qui nous en restent, Arnaud Daniel ne fut qu'un poëte dépourvu d'imagination et de sentiment, l'un de ceux qui contribuèrent le plus à perdre la poésie provençale, en la réduisant à un pur mécanisme, sans but plus élevé que celui, je ne dis pas de charmer, mais d'étonner l'oreille.

Quant à Giraud de Borneil, c'est incontestablement, selon moi, malgré ses défauts, le plus distingué des troubadours; celui qui a le plus ennobli le ton de la poésie provençale, qui en a le plus idéalisé le caractère. Lors donc qu'après avoir considéré historiquement les principales branches de cette poésie, j'essayerai, comme je me le propose, d'en donner une idée générale, en la prenant à son plus haut degré de perfection, et en la considérant comme la plus noble expression de la civilisation du moyen âge, ma tâche sera facile et précise : elle se bornera à l'examen des compositions de Giraud de Borneil. Jusque-là je n'ai rien à dire de ce troubadour; et je

poursuis la revue des contemporains les plus célèbres de Bernard de Ventadour.

Après ceux que je viens de nommer, les quatre plus distingués sont Pierre Roger, Gui d'Uissel, Peirols et Gancelm Faydit, du Limousin ou de l'Auvergne.

Dans les pièces amoureuses de Pierre Roger, je ne trouve rien d'assez saillant pour mériter d'être cité. Quant à sa vie, nous n'avons plus guère de motif de la connaître, dès l'instant où nous négligeons ses ouvrages. J'en noterai cependant un trait, parce qu'il tient à un fait général d'un certain intérêt pour l'histoire de la poésie et de la culture provençale.

Pierre Roger avait reçu une éducation distinguée; il était lettré, et fut d'abord chanoine de Clermont. C'était alors une position assez élevée dans la société. Cependant Roger la quitta pour se faire jongleur; et rien n'est plus fréquent que de voir des clercs, des hommes élevés pour le sacerdoce, ou même déjà engagés dans le sacerdoce, y renoncer pour se faire troubadours, ou chanteurs des troubadours. Les uns prenaient ce parti par vanité; d'autres tout simplement parce que, trop misérables et trop pauvres dans la condition de clercs ou de prêtres, ils espéraient vivre avec plus d'aisance et d'agrément dans les classes poétiques.

Gui d'Uissel est un troubadour sous le nom duquel il y a dans les manuscrits une vingtaine de pièces assez élégantes. Sa vie présente une particularité peut-être unique dans l'histoire des poëtes pro-

vençaux. Il avait deux frères et un cousin qui possédaient ensemble et par indivis la seigneurie du château d'Uissel et de plusieurs autres. Tous les quatre possédaient une portion des talents dont la réunion était nécessaire alors pour faire un poëte. Gui composait des chansons d'amour, mais nulle autre sorte de pièces, et n'était ni musicien ni chanteur. Ses deux frères ne composaient non plus que dans un seul genre, que des tensons qu'ils ne pouvaient ni mettre en musique ni chanter. C'était le quatrième, le cousin qui, ne faisant point de vers, mettait en musique et chantait ceux des trois frères. Ainsi c'étaient quatre individus distincts qui formaient par leur réunion un seul troubadour; et ce troubadour était à peine complet.

Je ne citerai des pièces de Gui d'Uissel qu'un seul couplet, mais assez curieux, dans lequel l'auteur explique pourquoi il n'a pas composé autant de chansons amoureuses qu'il l'aurait voulu.

« Je ferais, dit-il, plus souvent des chansons; mais » je m'ennuie d'avoir toujours à dire que je pleure » et soupire d'amour; car tout le monde en sait dire » autant. Je voudrais avec des airs agréables, des » vers nouveaux; mais je ne trouve rien qui n'ait été » déjà dit. Comment ferai-je donc pour prier mon » amie? Je dirai les mêmes choses d'une autre fa» çon, et je ferai paraître ainsi mon chant nou» veau. »

Gui d'Uissel disait là fort naïvement ce que faisaient la plupart des troubadours sans le dire. Mais

il faut en admirer d'autant plus le petit nombre de ceux qui ont eu assez de talent ou d'individualité de caractère pour varier un peu un thème si simple.

Peirols est le quatrième des troubadours distingués, contemporains de Bernard de Ventadour. Mais je puis me dispenser d'en parler ici, devant rapporter ailleurs des pièces de lui fort gracieuses. Il ne me reste donc plus qu'à dire un mot de Gancelm Faydit.

C'est un des troubadours dont nous avons le plus de pièces. Ces pièces sont, pour la plupart, fort travaillées, et d'un travail habituellement élégant, parfois achevé. Mais rien n'y est inspiré, rien n'y part d'un sentiment propre : tout y est imitation et calcul. Ce que les traditions provençales rapportent de l'effet de ces pièces sur les contemporains est assez remarquable. « Gancelm Faydit, disent-elles, alla vingt ans par le monde, sans que ses chansons ni lui fussent agréés et bien accueillis. » C'est une preuve que le public des troubadours faisait entre leurs poésies des distinctions plus fines que celles que nous pourrions y faire aujourd'hui ; et il y aurait bien d'autres faits à citer à l'appui de cette observation. On a, par exemple, d'un troubadour nommé Dendes de Prades, plusieurs pièces amoureuses que des juges modernes seraient tentés de placer parmi les plus agréables. Or voici ce qu'en disaient les juges du temps :

« Ses chansons ne mouvaient point d'amour; c'est

pour cela qu'elles ne plurent point dans le monde : elles ne furent point chantées. »

ARNAUD DE MARVEIL. Le groupe de troubadours dont je viens de parler appartient à la portion septentrionale des pays de langue provençale, à l'Auvergne et au Limousin, contrées que les habitants de la Provence proprement dite, ceux des bords de la Garonne, et des plaines entre les Cévennes et la Méditerranée, désignaient, à ce qu'il semble, par la dénomination d'ultramontaines, dénomination juste et claire relativement à eux.

Bien que les plus anciens troubadours connus se rangent incontestablement dans ce groupe, ce n'était cependant point dans ces contrées qu'avait commencé la poésie chevaleresque. Cette poésie n'était là qu'une poésie adoptive, qu'une poésie apprise, née plus au midi, plus près des bords de la Méditerranée et des Pyrénées. C'est une question sur laquelle je reviendrai peut-être, et dont il n'y a point d'inconvénient à faire en ce moment abstraction.

Ce qui est indubitable, c'est qu'il y eut de bonne heure, dans les pays qui furent depuis le bas Languedoc, plusieurs écoles de poésie provençale, dont celle de Toulouse est la première connue. Giraud le Roux, ce chevalier troubadour que j'ai désigné précédemment comme l'un des troubadours qui composèrent des vers dans la première moitié du douzième siècle, entre l'époque du comte de Poitiers et celle de Bernard de Ventadour, Giraud le Roux,

dis-je, appartient à cette école; il en est le plus ancien élève connu, mais non le fondateur.

Sans compter ces diverses écoles, et sans chercher à les distinguer entre elles, on peut très-convenablement former un groupe particulier des troubadours qui s'y formèrent dans la seconde moitié du douzième siècle; et dans ce groupe je crois pouvoir comprendre Arnaud de Marveil, quoiqu'il fût né outre Gironde, puisqu'il passa la plus grande partie de sa vie dans le bas Languedoc, qu'il y mourut, et y composa tout ce que l'on connaît de lui. C'est celui des troubadours de cette époque et de cette partie du Midi, dans les compositions duquel on trouve le plus de sentiment, de douceur et d'élégance.

Arnaud était de Marveil, château de l'évêché de Périgord. Bien que né dans une condition obscure et dans la pauvreté, il avait reçu toute l'éducation que l'on pouvait recevoir alors, et appris le latin. Entré par là dans la profession de clerc, il y passa quelque temps; mais à la fin fatigué du malaise et peut-être de l'obscurité dans laquelle il végétait, il résolut de se livrer à la culture de la poésie, et se mit à courir le monde, en quête de fortune et d'aventures.

Il avait déjà parcouru maints pays et visité maints châteaux, lorsque sa bonne ou mauvaise étoile l'amena à la cour de Rogers, surnommé Taillefer, vicomte de Beziers, le père de celui que le comte de Montfort fit si indignement périr au début de l'horrible guerre des Albigeois. Rogers était un vaillant

chevalier, à la cour duquel tout le monde se piquait d'élégance et de galanterie. Il avait épousé en 1171, Adélaïde, fille de Raymond V, comte de Toulouse, à qui on donnait le titre de comtesse de Burlatz, parce qu'elle était née dans le château de ce nom.

Arnaud entra au service de la comtesse, mais on ne voit pas bien en quelle qualité. Son biographe dit qu'il chantait et lisait bien le roman, paroles dont je ne vois point le sens précis, mais qui semblent signifier quelque chose d'étranger à la condition et à la profession de jongleur ou de troubadour. Ce ne fut cependant que par ses poésies qu'il se distingua à la cour de Beziers. Devenu amoureux et très-sérieusement amoureux de la comtesse, il composa sur elle diverses pièces remarquables par la grâce et la tendresse. Mais en cela, bien différent des autres troubadours, il n'osait ni s'avouer l'auteur de ces pièces, ni dire à la comtesse que c'était pour l'amour d'elle qu'il les avait faites : il les donnait pour l'œuvre d'un poëte inconnu, et jouissait en silence du plaisir avec lequel tout le monde les écoutait.

Dans ce qui nous reste des pièces d'Arnaud, on démêle assez aisément quelques-unes de celles qu'il composa dans cette première période de ses amours. Voici deux stances d'une qui marque assez bien sa situation, mais dans laquelle son talent poétique n'est pas encore pleinement développé :

« Belle et plaisante dame, votre grande beauté, » votre fraîche couleur, vos perfections et vos cour- » toises qualités me donnent le savoir et le besoin

» de chanter. Mais ma grande frayeur et mon émoi » m'empêchent de dire que c'est de vous que je » chante; et j'ignore ce qui me reviendra de mes » chants, si c'est du bien, si c'est du mal.

» Oui, dame, je vous aime en secret; personne » ne le sait, si ce n'est l'amour et moi. Vous même » l'ignorez; et puisque je n'ose rien vous dire en » cachette, je vous parlerai du moins dans mes » chansons. »

Enhardi par le succès de ces chansons, Arnaud de Marveil ne put résister à la tentation de courir, sous son nom propre et en personne, le reste de l'aventure. Il composa pour la comtesse un nouveau chant, aussi passionné que les autres, et dont il s'avoua l'auteur. C'était se déclarer l'auteur de tous les précédents. Malgré une certaine délicatesse assez naïve de sentiment et d'expression, ce nouveau chant est encore assez médiocre; et je n'aurais rien à en dire, s'il n'avait fait époque dans la vie de notre troubadour. En voici les trois premiers couplets : c'est plus qu'il ne faut pour en donner l'idée.

« Noble dame, votre franche valeur que je ne puis » oublier, votre façon de regarder et de sourire, vos » beaux semblants, me font, mieux que je ne sais » dire, soupirer du fond du cœur; et si bonté et » merci ne vous disent rien pour moi, je sais qu'il » me faut mourir.

» Je vous aime sans fausseté, sans tromperie, sans » inconstance; je vous aime au delà de ce qu'il est » possible d'imaginer. C'est l'unique chose que je

» puisse faire contre votre vouloir. Oh! dame de mes » désirs, si en cela je vous parais faillir, pardonnez-» moi cette faute.

» C'est avec une grande crainte que je vous aime; » et je n'ose vous prier de rien. Mieux cependant » vaut honorer un homme obscur, sachant plaire, » sachant reconnaître l'honneur qu'on lui fait, et » cacher les biens d'amour, qu'un grand personnage » déplaisant et ingrat, qui pense que tout le monde » lui doit obéir. »

La comtesse de Burlatz, non-seulement ne fut point offensée de la révélation du troubadour; mais d'après la biographie de ce dernier, dont je ne puis mieux faire que de reproduire les naïves paroles, « elle écouta ses prières, les accueillit et les agréa; elle le mit en harnais (c'est-à-dire lui donna de beaux vêtements et des chevaux), et l'encouragea à trouver et à chanter d'elle. »

Le plus grand nombre des pièces que l'on a d'Arnaud de Marveil fut composé dans cette situation, qui lui permettait d'aspirer, de désir en désir et de prière en prière, aux plus hautes faveurs qu'il fût permis à une dame d'accorder à son ami; et cette progression de l'amour chevaleresque est assez bien marquée dans les pièces dont il s'agit.

Les premières ne sont encore que l'expression de l'amour timide, manifestant à peine un peu d'espoir à travers tous ses désirs. J'en choisirai quelques passages, me décidant, comme à l'ordinaire, moins pour les plus beaux en eux-mêmes, que pour ceux qui se

prêtent le plus à la traduction. Les trois stances suivantes appartiennent à une pièce qui suivit de près celle dont je viens de donner le début.

« De même que les poissons ont leur vie dans » l'eau, moi j'ai la mienne et l'aurai toujours dans » l'amour. Amour m'a fait choisir une dame par la» quelle je vis heureux, sans autre bien que l'at» tente. Elle est de si haute valeur, que je ne puis » dire si j'en ai plus d'orgueil ou plus de honte : ce » sont deux choses que l'amour a unies en moi, et » si bien que mesure et raison n'y perdent rien.

» Belle dame, vous que guident joie et jeunesse, » ne dussiez-vous m'aimer jamais, je vous aimerai » toujours; c'est l'amour qui le veut, et je ne puis lui » résister : c'est l'amour qui, sachant que je vous » sers de cœur vrai, m'enseigne une manière de » jouir de vous. Je vous touche, je vous embrasse, » je vous presse de baisers en pensée; et cette jouis» sance m'est douce et bonne : nul jaloux ne peut » me l'enlever.

» Bonne dame, accomplie de toute chose, vous » surpassez tellement les meilleures que je sache, » qu'avec vous j'aime mieux désirer et languir, qu'a» voir d'une autre tout ce qui est dû à un ami. Je me » contente de cela, tant je crains de ne pas obtenir » plus. Je n'en désespère cependant pas tout à fait; » car j'ai vu plusieurs fois, dans de puissantes cours, » le pauvre comblé de dons magnifiques. »

Voici quelques couplets d'une autre pièce d'Arnaud, très-gracieusement versifiée, et remarquable

comme l'une des premières où commence à paraître ce goût d'antithèses qui devint, un peu plus tard, dominant dans la poésie provençale, d'où il passa dans la poésie italienne et la poésie catalane.

« Dame, vous me pressez tellement, vous et amour, » que je n'ose vous aimer, ni ne puis m'en défendre. » L'un me pousse, l'autre m'arrête; l'un m'enhardit, » l'autre m'intimide. Je n'ose vous prier de joie ni » de bien; semblable au guerrier blessé à mourir, et » qui se sachant mort, combat cependant encore, je » vous crie merci d'un cœur désespéré.

» Que votre haute valeur ne me soit pas funeste, » à moi qui l'ai célébrée, exaltée de mon mieux. » Dès le premier instant où je vous ai vue, j'ai mis » tout mon savoir et tout mon pouvoir à accroître » votre renommée; de vous j'ai fait parler et écou» ter en maint bon lieu; et s'il vous plaisait de m'être » un peu reconnaissante, je ne demanderais rien au » delà de votre amitié.

» Voulez-vous savoir tous les torts, tous les griefs, » dont vous pouvez m'accuser et vous plaindre? » C'est d'avoir été plus charmé, plus ravi de vous, » que de nulle autre chose au monde; c'est de vous » avoir reconnue et distinguée pour la meilleure et la » plus belle. Voilà tout mon tort, tout ce dont vous » pouvez m'accuser.

» Votre gracieuse personne, votre fraîche couleur, » votre douce manière de regarder, me forcent à » vous désirer et vous aimer, tout en désespérant. » Je sais bien que je fais chose folle; mais quand je

» considère ce que vous êtes, j'oublie la folie : je ne » vois plus que l'honneur : je laisse là ma raison, et » je suis mon désir. »

Il y a, dans le ton général et dans plusieurs traits de cette pièce, quelque chose qui rappelle un peu Pétrarque, et qui porterait à présumer que celui-ci avait fait une étude particulière de notre troubadour. Pétrarque parle en effet d'Arnaud de Marveil, et le met parmi les plus fameux troubadours, mais cependant au-dessous d'Arnaud Daniel, dont il le distingue par l'expression du *moins fameux Arnaud*. Pétrarque faisait là une distinction qu'il ne faut pas prendre à la rigueur. Un troubadour qui le rappelle de temps à autre est à coup sûr bien supérieur au dur et sec Arnaud Daniel.

Les échantillons que je viens d'extraire des meilleures pièces d'Arnaud de Marveil suffiront pour en donner quelque idée. Je ne citerai plus des autres que de courts passages qui achèveront de marquer la progression de ses sentiments et les principaux incidents de sa vie amoureuse.

Voici, par exemple, un endroit où il prie formellement sa dame de le prendre pour serviteur, en recevant son hommage selon le cérémonial accoutumé qui, comme on l'a vu plus haut, était précisément et de tout point celui du vasselage féodal.

« O vous, la plus belle qui naquit jamais au monde, » l'espoir que j'ai de vous m'est si plaisant et si » doux, que je ne puis tourner mon cœur ailleurs. » Mais il serait bien temps que je vous appelle sei-

» gneur, et que, les mains humblement jointes de-
» vant vous, vous daignassiez me recevoir pour
» homme, de la même manière qu'un bon seigneur
» daigne accueillir son vassal. »

Entre les divers passages de diverses pièces qui prouvent que la prière d'Arnaud avait été accueillie, et que sa belle comtesse l'avait pris pour serviteur, et le traitait parfois avec tendresse, je n'en citerai que deux. Le premier se borne à un couplet de neuf vers qui sont peut-être les plus vifs et les plus brillants d'Arnaud. C'est dire d'avance qu'ils sont intraduisibles : en voici l'ombre.

« Quand ma dame me parle et me regarde, l'éclat
» de ses yeux et la douceur de son haleine pénè-
» trent ensemble dans mon cœur; et il m'en vient
» sur les lèvres un délice tel que je reconnais qu'il
» ne peut venir de ma nature; il ne peut naître que
» de l'amour qui a fixé sa demeure dans mon cœur. »

Le second passage est moins poétique, mais plus positif et plus clair que le premier.

« Belle dame, bien me tuâtes-vous le jour où vous
» me donnâtes un baiser, qui a laissé dans mon
» cœur un trouble éternel. Mais bien fol ai-je été,
» moi, quand je me suis vanté de ce baiser; et je
» mériterais d'être tiré à chevaux. O doux objet !
» merci pour ce coupable. Remettez-moi en joie et
» en espoir; car je ne serai plus rien au monde jus-
» qu'au jour où je pourrai vous servir de nouveau. »

Arnaud obtint son pardon et continua à faire, sur les moindres incidents de son amour pour la com-

tesse de Beziers, des poésies toujours bien accueillies, et toujours pleines de traits agréables. Mais il y avait, dans un bonheur comme le sien, quelque chose de trop fragile et de trop aventuré pour durer longtemps.

Le vicomte de Beziers était en relation intime d'affaires et d'amitié avec Alphonse Ier, roi d'Aragon, qui lui fit plusieurs visites, soit à Beziers, soit à Carcassonne. Dans le cours de ces visites, Alphonse devint amoureux de la comtesse, et s'apercevant de la tendre bienveillance qu'elle avait pour Arnaud, il en fut jaloux et fit tant par ses prières et par ses intrigues, qu'il la décida à donner congé au pauvre troubadour et à lui interdire de la célébrer désormais dans ses vers.

Lorsque Arnaud de Marveil entendit le congé (dit son ancien biographe), il fut dolent par-dessus toutes douleurs, et comme un homme désespéré, il quitta la comtesse et sa cour et se retira auprès de Guillaume de Montpellier, qui était son ami et son seigneur, et demeura longtemps avec lui. Là il se plaignit et pleura beaucoup et fit la chanson qui dit :

Bien douces étaient mes pensées.

Cette chanson est une de celles qui nous restent d'Arnaud ; mais ce n'est pas une de ses meilleures. Le troubadour y assure, en termes assez vulgaires, sa belle comtesse qu'il ne peut cesser de l'aimer, de la célébrer, et la conjure de lui permettre de revenir auprès d'elle. Il paraît qu'elle n'en fit rien, et

que notre troubadour mourut inconsolable et jeune encore, à Montpellier ou aux environs, dans quelqu'un des châteaux de Guillaume.

Arnaud de Marveil est du très-petit nombre des troubadours connus pour n'avoir aimé et chanté qu'une seule dame ; et cette unité d'objet donnerait un intérêt de plus à ses poésies, si on les avait toutes, ou si l'on parvenait seulement à ranger celles qui restent dans l'ordre où elles ont été produites. La douceur et une correction élégante font le caractère principal de ses poésies.

Au nombre des troubadours les plus originaux et les plus distingués qui fleurirent, avec Arnaud de Marveil, dans les pays soumis à la domination des comtes de Toulouse, je comprends Raymond de Miraval, Pierre Vidal de Toulouse, Guillaume de Cabestaing, si fameux par sa tragique histoire, et Hugues Brunet ou Brunec de Rhodez. Entre leurs pièces, il s'en trouve quelques-unes de fort piquantes par le sujet, et d'autres où il y a de beaux traits de poésie ; mais l'espace me manque pour les faire connaître. Je regrette surtout de ne pouvoir rapporter ce qui est connu de la vie de ces troubadours, plus poétique encore que leurs poésies, et précieuse pour l'histoire de la société au milieu de laquelle ils vivaient. Le seul de ces quatre troubadours au sujet duquel je crois pouvoir dire quelque chose, c'est Brunet ; non qu'il soit plus intéressant ou plus remarquable que les trois autres, mais simplement

parce qu'il est celui dont on a le moins d'ouvrages, et dont on connaît le moins la vie.

Hugues Brunet était un personnage instruit et lettré, un clerc de Rhodez qui, comme tant d'autres clercs, se fit troubadour et jongleur. Il fréquenta diverses cours, mais vécut principalement à celle de Rhodez. Il aima quelque temps une dame d'Aurillac qui eut d'abord l'air de se plaire à ses vers, mais finit par lui donner congé. Brunet n'était pas de ceux qui faisaient semblant d'aimer, il aimait, et du chagrin qu'il eut des rigueurs de sa dame, il entra dans un monastère de chartreux et y mourut.

On n'a de lui que sept ou huit pièces, où l'on trouve des choses gracieuses assez vivement exprimées, mais remarquables surtout, dans l'histoire de la poésie provençale, comme étant des premières où l'on trouve le langage amoureux des troubadours modifié dans un sens dont je voudrais donner quelque idée. Les émotions, les impressions de l'amour y sont décrites, pour ainsi dire, physiquement et comme personnifiées. Quelques courtes citations feront mieux comprendre ce que je veux dire. Voici d'abord trois couplets d'une pièce où il se plaint, comme à l'ordinaire, des rigueurs de sa dame.

« Lorsque l'amour vint assaillir mon cœur, au » commencement, ma dame me dit, elle me fit espé- » rer qu'elle partagerait avec moi le désir amoureux ; » mais large est maintenant ma part des peines, et » petite celle des biens.

» Eh ! que voulaient donc me dire ses yeux ? Que

» me demandaient-ils, puisqu'elle ne comprend pas » mon tourment, qu'elle ne répond pas à mes prières? » Ses regards me furent bien perfides messagers; et » par Christ, si je l'avais soupçonné, je ne leur au- » rais pas ouvert mon cœur.

» Maintenant ils n'en veulent plus sortir pour rien » au monde; et chaque fois que je reconquiers ma » pensée pour la porter ailleurs, l'amour, dans toute » sa puissance, s'avance pour la saisir de nouveau ; il » anéantit mes résolutions et me remet en sa voie. »

Le caractère que j'ai voulu signaler, dans les pièces de Hugues de Rhodez, est encore plus marqué dans le couplet suivant, qui est le premier d'une autre pièce.

« Un trouble s'émeut doucement dans mon cœur, » qui me promet joie et me donnera douleur. Par » trop bien m'a-t-il su frapper de sa lance amour, » lequel est un esprit courtois, qui ne se laisse jamais » voir que par semblants, qui s'élance doucement » d'œil en œil, de l'œil dans le cœur, du cœur dans » la pensée. »

C'est dans cette même pièce que se rencontre un trait qui exprime une chose fort commune avec une recherche d'une hardiesse singulière. « Que ma dame, » dit-il, se souvienne de moi dans son cœur : le reste » je l'attendrai, pourvu seulement que les regards » et les soupirs s'entre-baisent, afin que l'amoureux » désir ne se rebute pas. »

Il y a beaucoup d'apparence, et il est bon de ne pas l'oublier, que la passion qui s'exprimait de la

sorte était une passion sérieuse et profonde. Le génie et le talent n'inventent jamais de pareilles choses ; mais là où ils les trouvent inventées, ils s'y prennent et s'y accommodent.

RAIMBAUD DE VAQUEIRAS. — Parmi les troubadours que j'ai nommés jusqu'à présent comme s'étant illustrés dans les genres de la poésie provençale consacrés à la galanterie chevaleresque, aucun n'appartient à la Provence proprement dite, qui comprenait alors tout l'espace de l'Isère à la mer, et du Rhône aux Alpes. Des troubadours de cette contrée, je formerai un troisième groupe, en tête duquel me paraît devoir être placé Raimbaud de Vaqueiras comme le plus distingué par l'originalité et le talent.

Raimbaud de Vaqueiras est un des troubadours qui, par leur renommée poétique, s'élevèrent aux honneurs de la chevalerie, et dont la vie fut partagée entre la guerre et l'amour. Il naquit à Vaqueiras, village agréablement situé au voisinage d'Orange. Il était fils d'un chevalier, mais d'un chevalier idiot et pauvre, avec lequel son sort ne fut guère différent de celui d'un orphelin. Se sentant du goût pour la poésie, il embrassa la profession de jongleur, qui en était l'apprentissage presque obligé, et se rendit à Orange, à la cour de Guillaume de Baux, prince de cette ville. Guillaume se fit son patron, et le mit en honneur et en vogue dans toutes les cours de Provence.

Déjà célèbre en deçà des Alpes, Raimbaud résolut de chercher fortune en Piémont, et se présenta à la

cour du marquis Boniface de Montferrat, un des seigneurs du midi de l'Europe qui firent le plus parler d'eux. Boniface l'accueillit très-favorablement, le fit chevalier, et l'attacha, en cette qualité, à son service. Il avait une sœur nommée Béatrix, qui passait pour aimable et belle, et n'était point encore alors mariée. Raimbaud en devint amoureux, la célébra dans ses vers, sous le nom poétique de *beau chevalier*, et l'on crut, ajoute un des vieux biographes du troubadour, qu'elle lui voulait du bien par amour.

Un autre biographe donne quelques détails sur la manière dont s'engagea la liaison de Béatrix et de Raimbaud; et son récit est si plein de grâce, il peint si bien les mœurs des hautes classes féodales du Midi, à cette époque, que je crois pouvoir céder à la tentation d'en traduire littéralement une partie.

« Devenu amoureux de madame Béatrix, dit l'an-
» cien auteur provençal, Raimbaud beaucoup l'aima
» et la désira, prenant bien garde que la chose ne
» fût sue; si bien qu'il la mit en grande estime, et
» lui gagna maints amis et maintes amies. Elle lui
» faisait très-honorable accueil : mais lui se mourait
» de désir et de crainte, n'osant pas la prier d'amour,
» ni faire paraître qu'il avait mis son cœur en elle.
» Cependant, comme un homme pressé d'amour, il
» lui dit (un jour) qu'il aimait une dame de grande
» valeur, qu'il jouissait familièrement de sa compa-
» gnie, mais qu'il n'osait ni lui montrer qu'il l'aimait,
» ni la prier d'amour, tant il craignait sa grande
» valeur. Et il la pria, pour Dieu, de lui donner

» conseil, et de lui dire s'il devait montrer à la dame » son cœur et son désir, ou mourir aimant et se » taisant.

» Et cette gentille dame, ma dame Béatrix, qui » s'était déjà bien aperçue que Raimbaud mourait » pour elle languissant et désirant, quand elle en- » tendit ses paroles et connut sa pensée, fut touchée » de pitié et d'amour, et lui dit : « Bien convient-il, » Raimbaud, que tout fidèle ami qui aime une noble » dame, craigne de lui montrer son amour. Mais » plutôt que de mourir, je lui conseille de parler, » et de prier la dame de le prendre pour serviteur » et pour ami. Et je vous assure bien que, si elle est » sage et courtoise, elle ne tiendra point la demande » à mal ni à déshonneur, et qu'au contraire, elle » tiendra celui qui l'aura faite pour meilleur homme. » Je vous conseille donc de dire à la dame que vous » aimez, votre cœur, et le désir que vous avez d'elle; » et de la prier de vous prendre pour son chevalier. » Tel que vous êtes, il n'y a dame au monde qui ne » vous retînt volontiers pour chevalier et pour ser- » viteur.

» Raimbaud, quand il entendit le conseil et l'as- » surance que dame Béatrix lui donnait, lui dit que » c'était elle qui était la dame qu'il aimait tant, et » sur laquelle il avait demandé conseil. Et ma dame » Béatrix lui dit de se tenir pour le bienvenu, qu'il » n'avait qu'à s'efforcer de bien faire, de bien dire » et de valoir, et qu'elle était disposée à le prendre » pour chevalier et pour serviteur. Raimbaud s'efforça

» alors d'avancer en mérite tant qu'il put, et fit la » chanson qui dit :

» Amour requiert maintenant de moi son tribut » accoutumé. »

Cette pièce, dont l'ancien biographe ne cite que le premier vers, est une de celles qui restent de Raimbaud de Vaqueiras ; on peut donc s'assurer qu'elle ne répond pas par sa beauté à l'intérêt de son motif, et l'on peut en dire autant de la plupart des pièces composées en l'honneur de Béatrix : il y a dans toutes de beaux vers, d'un tour énergique et vif ; mais pour surmonter la monotonie du genre et des exemples antérieurs, l'auteur s'est jeté dans des accessoires pédantesques, étrangers au caractère et à l'objet de toute poésie sentimentale.

Il y a un fait intéressant à noter dans la vie de Raimbaud de Vaqueiras. Ce troubadour avait lu un grand nombre de romans ou d'épopées chevaleresques, dont il semble indiquer quelque part qu'il possédait un recueil. Épris de cette lecture, il crut faire merveille de parsemer ses chansons d'amour d'allusions, parfois assez développées, aux héros de ces romans et à leurs aventures. Il ne fit, il est vrai, en cela, que suivre l'exemple donné par des troubadours plus anciens : mais ce qui, dans ceux-ci, n'était qu'un ornement, qu'un accessoire de leur chants amoureux, semble l'objet principal des siens, tant ils fourmillent de comparaisons, de similitudes, de rapprochements tirés de l'action des romans poétiques alors en vogue. C'est un défaut réel, mais un

défaut qui rend précieuses, pour l'histoire de l'épopée provençale, les compositions où il se trouve.

Celles de ses pièces galantes où Raimbaud montre le plus de talent, sont celles où il exhale son dépit sur ses fréquentes mésaventures en amour; car il se brouilla et se raccommoda successivement, non-seulement avec sa belle Béatrix, mais avec d'autres dames; et l'on ne sait trop comment rapporter à ces brouilleries les diverses pièces dont elles furent le sujet. Je me bornerai à traduire deux de ces pièces dont le motif est suffisamment clair. Dans la première, il expose le dessein où il est de se faire chevalier errant, du dépit qu'il a de l'infidélité d'une certaine dame, qui est peut-être une dame de Tortone avec laquelle on sait qu'il avait eu des intrigues et des querelles.

« Ma dame et Amour ont beau m'avoir faussé leur » foi et mis à leur ban, ne croyez pas que j'en oublie » de chanter, que j'en laisse déchoir mon honneur, » que j'en renonce à aucune poursuite glorieuse, ni » que j'en passe les ports, comme je fis une fois.

» Galoper, trotter, sauter, courir, les veilles, les » peines et les fatigues vont être désormais mes » passe-temps. Armé de bois, de fer, d'acier, je bra» verai chaleur et froidure : les bois et les sentiers » seront ma demeure; les sirventes et les descorts » mes chants d'amour; et je maintiendrai les faibles » contre les forts.

» Néanmoins, ce serait un honneur, pour moi, » de trouver une noble dame, belle, avenante, et de

» haut prix, qui ne se fît pas un plaisir de mon
» mal, qui ne fût point volage ni crédule aux médi-
» sants, ne se fît pas prier trop longtemps; je
» m'accorderais volontiers à l'aimer, s'il lui plaisait:
» aimer ainsi me serait bon encore.

» Ma raison surmonte enfin la folie qui m'a pos-
» sédé tout un an, pour une infidèle de cœur bas. La
» gloire me plaît tant, qu'elle suffit pour me donner
» de la joie, et dissiper mon chagrin en dépit d'Amour,
» de ma dame et de mon faible cœur: je suis affran-
» chi de tous les trois, et j'apprendrai à noblement
» agir sans eux.

» J'apprendrai à bien servir en guerre, parmi les
» empereurs et les rois, à faire parler de ma bra-
» voure, à bien faire de la lance et de l'épée. Vers
» Montferrat, ou ici, vers Forcalquier, je vivrai de
» guerre, comme un chef de bande. Puisqu'il ne me
» revient aucun bien de l'amour, je m'en dégage, et
» que le tort en soit à lui. »

La seconde pièce, composée à peu près dans le même sentiment que la précédente, n'est ni moins vive, ni moins harmonieuse d'expression, et plus curieuse peut-être encore en ce que l'on y voit mieux combien, dans ses plus grands accès de dépit et de chagrin amoureux, un chevalier respectait les idées générales de son temps sur l'importance et la nécessité morales de l'amour. En voici les trois ou quatre meilleurs couplets:

« Un homme peut bien, s'il veut s'en donner la
» peine, être heureux et monter en prix, sans amour:

» il n'a qu'à se garder de bassesse, et mettre tout » son pouvoir à bien faire. Ainsi donc, bien qu'a» mour me faille, je persiste à faire aussi bien que je » puis; et, pour avoir perdu dame et amour, je ne » veux point perdre prix ni valeur : sans dame et » sans amour, je veux vivre preux et honoré; je ne » veux pas d'un mal en faire deux.

» Toutefois, si je renonce entièrement à l'amour, » je renonce, je le sais bien, au mieux de tout bien. » L'amour améliore les meilleurs, et peut donner de » la valeur aux plus mauvais. D'un lâche, il peut faire » un brave, d'un grossier, un homme gracieux et » courtois; il fait monter maint pauvre en puissance. » Puis donc que l'amour a tant de vertu, j'aimerais » volontiers, moi, si envieux de mérite et d'honneur, » j'aimerais, si j'étais aimé.

» Néanmoins, laissons là l'amour! l'amour se com» plaît plus à ôter qu'à donner; il fait cent maux » pour un bien; mille peines pour un plaisir, et ne » donne jamais gloire sans traverses. Mais qu'il se » gouverne comme bon lui semble; je ne veux plus » de ses ris ni de ses pleurs, de ses plaisirs ni de sa » douleur. Ne soyons rien, ni méchant ni bon, et » laissons là l'amour. »

Certes, l'homme qui disait de pareilles choses, qui les disait il y a près de sept cents ans, et qui surtout les disait en maître de l'artifice le plus délicat, en vers pleins et sonores, parsemés çà et là d'heureuses hardiesses de langage et de tournure, n'était pas un poëte vulgaire.

A dater du moment de son entrée au service du marquis de Montferrat, la vie de Raimbaud de Vaqueiras fut une vie très-active et très-agitée, partagée presque également entre la poésie et la guerre, entre les aventures d'amour et celles de chevalerie. Celles-ci sont les mieux connues, comme se rattachant aux actions du marquis de Montferrat. Brave, avide de renommée, entreprenant et habile, ce seigneur joua de son temps un rôle fort au-dessus de sa puissance matérielle.

En 1202, Thibaut, comte de Champagne, étant mort au moment où il allait partir pour la Syrie, à la tête d'une nombreuse armée de croisés, les barons qui s'étaient rangés sous ses ordres furent obligés d'élire un autre chef. Leur choix tomba sur le marquis de Montferrat, qui accepta cet honneur et le méritait. En 1204, les croisés se rendirent sous sa conduite à Venise, où ils devaient s'embarquer sur des vaisseaux de la république, avec des renforts vénitiens.

On sait par quels singuliers accidents cette armée, au lieu de se rendre en Syrie, se dirigea sur Constantinople, la prit, s'empara de tout l'empire grec, et s'en partagea les provinces. Le marquis de Montferrat eut, pour sa part, le royaume de Thessalonique, où il s'établit aussitôt, et d'où, se portant sur la Grèce, il la conquit tout entière.

Raimbaud de Vaqueiras, qui avait suivi le marquis, le servit fidèlement en toute rencontre et dans toutes ses guerres, et en obtint pour récompense un

vaste et riche fief dans le nouveau royaume, et devint de la sorte rapidement de pauvre chevalier, puissant seigneur.

Il y avait, dans cette position nouvelle, de quoi satisfaire l'amour de gloire et la vanité chevaleresque de Raimbaud. Cependant, jeté si loin de sa terre natale, dans un état de choses périlleux si différent de celui auquel il était accoutumé, au milieu d'hommes dont il ne connaissait ni la langue ni les mœurs, il ne pouvait se défendre de regretter la Provence et l'Italie, et de repasser mélancoliquement dans sa mémoire les jours trop tôt écoulés dans les cours galantes de ces deux contrées; bien venu, bien accueilli, admiré partout où l'avait précédé la renommée de ses chants. Il se rappelait surtout ses amours; elles lui revenaient comme pêle-mêle à la pensée, aussi vives que jamais, et parmi tous ces tendres souvenirs, dominait celui de son *beau chevalier*, de cette aimable Béatrix dont la tendresse et l'indulgence avaient été son premier encouragement à la gloire.

C'était une disposition de cœur toute poétique, et il paraît qu'elle lui inspira en effet diverses pièces de vers aujourd'hui perdues, à l'exception d'une seule qui en est d'autant plus curieuse. Je vais la traduire en entier, bien qu'un peu longue. L'intérêt historique en relève encore l'intérêt poétique.

« Hiver ni printemps, temps serein ni feuille en » garrigues, n'ont plus rien qui m'agrée. Mes bonnes » aventures me semblent infortunes, et mes plus » grands plaisirs douleurs. Tout mon loisir est fa-

» tigue, toute mon attente désespoir. Amour et donnoi me maintenaient plus joyeux que poisson dans l'eau; mais depuis que, semblable à un homme exilé et proscrit, j'ai fait divorce avec l'amour, toute autre vie me semble une mort, toute autre jouissance une peine.

» J'ai tout perdu d'amour, la fleur et le doux fruit, l'épi et le grain; mes vers gracieux me le donnaient autrefois; ils me donnaient de plus la gloire : ils me faisaient compter parmi les preux. De si haut, il me faut déchoir. Ah! sans la crainte de paraître lâche, je me serais éteint plus vite que nulle flamme, j'aurais laissé là tout beau faire et tout beau dire; j'aurais renoncé à tout noble projet, le jour où je perdis les biens d'amour.

» Mais, si triste et si morne que je sois, je ne veux point donner à mes ennemis le plaisir de me voir oublier gloire et valeur. Je puis encore nuire, je puis encore servir; et tout chagrin que je suis ici, entre les Latins et les Grecs, je sais paraître content. Le marquis, qui me ceignit l'épée, guerroie avec les Turcs et les Bulgares, et depuis que le monde fut créé, jamais peuple ne fit si beaux exploits que nous.

» J'entends, je vois tous les jours belles armes, bons hommes d'armes, machines de guerre; j'entends et vois gagner des batailles, assiéger des villes, renverser des tours, abattre des murailles anciennes, des murailles nouvelles. Mais je ne vois rien qui me serve contre l'amour. Sur beau destrier, en riche armure, je vais, je cours de tous

» côtés, en quête de combats, d'assauts et de guerres : » partout je triomphe et m'élève en pouvoir ; mais » depuis que j'ai perdu la joie d'amour, le monde » entier ne me paraît qu'un désert, et je ne me con- » sole plus à chanter.

» Jamais Alexandre, ni Charlemagne, ni le roi » Louis, ne tinrent si belle cour que nous ; jamais » Roland ni ses compagnons ne conquirent si vail- » lamment un si grand empire que nous. Nous avons » relevé notre loi ; nous avons fait un empereur et » des rois. Nous avons bâti des forteresses contre les » Turcs et les Arabes, et de Brindes au canal Saint- » Georges nous avons ouvert tous les chemins et » tous les ports.

» Mais à quoi me servent les conquêtes et le pou- » voir? Ah! je me sentais bien plus puissant quand » j'aimais et étais aimé ; quand mon cœur était exalté » d'amour. J'ai de vastes terres, j'ai de grands biens, » mais pas une seule jouissance, et mon chagrin » s'accroît avec ma seigneurie. C'en est fait ; j'ai » perdu mon beau chevalier, et sans lui, il n'y a plus » ni bien ni joie pour moi. »

Il y avait dans ces vers une sorte de pressentiment du sort qui attendait Raimbaud de Vaqueiras en Romanie. Il ne devait plus revoir la Provence, ni l'Italie, ni son beau chevalier. Il fut tué dans quelqu'un des combats que les croisés latins perdirent contre les Turcs et les Bulgares, ou contre les Grecs insurgés, peut-être dans celui où périt Boniface, le marquis de Montferrat, en 1207.

De toutes les contrées où fleurirent les troubadours, la Provence proprement dite fut celle où il y en eut le moins. Là, comme ailleurs sans doute, il était de bon ton pour tout homme d'un certain rang, d'aimer les vers et d'en faire, et la foule était grande de ceux qui les aimaient et en faisaient. Ce sont les troubadours de profession, les hommes qui se sentaient ou se croyaient une vocation spéciale pour cet art si chéri de *trouver*, qui y furent plus rares qu'ailleurs. J'en distingue à peine quatre ou cinq à grouper autour de Raimbaud de Vaqueiras, du moins comme auteur de chants amoureux; et sur ces quatre ou cinq, il n'y en a qu'un qui mérite une mention particulière. C'est Folquet de Marseille, dont l'innocente renommée comme poëte se perd en quelque sorte dans l'odieuse célébrité qu'il se fit comme évêque de Toulouse, durant la monstrueuse guerre des Albigeois.

Parmi les meilleurs troubadours il n'y en a peut-être aucun qui surpasse Folquet de Marseille en délicatesse d'esprit, en élégance et en artifice de diction. Mais on voit déjà poindre, à travers cette élégance et cet artifice, des signes de décadence. A la simplicité monotone, mais enthousiaste et sérieuse, des premiers troubadours, on sent déjà succéder les raffinements du mauvais goût, les prétentions du bel esprit, la manière et les recherches d'un art qui s'épuise, et qui, distrait du but, s'égare à la poursuite des moyens. Quelques citations feront aisément sentir ce que je veux dire; mais je dois auparavant dire quelques mots de la vie de Folquet. Il est cu-

rieux de considérer un instant, dans le troubadour qui soupire les vers les plus ingénieux et les plus tendres, l'évêque auxiliaire et complice de Montfort, de cet impitoyable massacreur des populations du Midi, albigeoises ou catholiques.

Folquet naquit à Marseille de 1160 à 1170. Son père était un négociant génois retiré dans cette ville, et qui lui laissa en mourant une fortune considérable. Le vieux biographe de notre troubadour raconte son entrée dans le monde en termes assez remarquables et qui, bien qu'un peu vagues, annoncent déjà dans le jeune poëte un homme disposé à s'évertuer de son mieux pour jouer un rôle dans le monde. « Folquet, » dit-il, se montra avide d'honneur et de renommée, » et se mit à servir les puissants barons, allant, ve- » nant, et briguant avec eux. »

Richard Cœur-de-lion, se rendant à Gênes, où il devait s'embarquer pour la Syrie, fit un assez long séjour à Marseille : Folquet en profita pour s'insinuer dans ses bonnes grâces : il était déjà dès lors en grande faveur auprès d'Alphonse II, roi d'Aragon, d'Alphonse VII, roi de Castille, et de Raymond V, comte de Toulouse. Mais ce fut surtout avec Barral de Baux, seigneur de Marseille, qu'il eut des relations intimes et suivies; il vécut constamment à sa cour, et ne la quitta que peu de temps avant de se retirer du monde.

Barral avait pour femme Azalaïs de Roche-Martine, et Folquet lui-même était marié. Mais nous savons que, dans les mœurs provençales, il était

toujours beau d'aimer, et qu'il ne pouvait y avoir d'amour que hors du mariage. Folquet choisit Azalaïs pour sa dame, et fit en son honneur presque tous les vers que l'on a de lui.

Ici les traditions provençales diffèrent entre elles. Selon les unes, Folquet eut beau chanter et célébrer la femme de son seigneur; il ne put, disent-elles, *jamais trouver merci, ni obtenir aucun bien en droit d'amour*. Selon les autres, Azalaïs n'aurait pas été si dure pour Folquet; elle lui aurait, il est vrai, donné congé et retiré la permission de chanter d'elle, mais ç'aurait été de dépit de le voir trop aimable et trop empressé auprès de Laure de Saint-Jorlan, sœur de Dom Barral, personne distinguée pour sa grâce et sa beauté.

Folquet, désolé du congé de sa dame, cessa de chanter, de faire des vers, de fréquenter le monde, et au lieu de s'alléger, les motifs de sa tristesse ne tardèrent pas à s'aggraver. Azalaïs mourut, et bientôt après elle mourut aussi son époux Barral de Baux. Déjà étaient morts les rois Richard Cœur-de-lion, Alphonse d'Aragon et le comte de Toulouse. Frappé de tant de pertes qu'il avait faites coup sur coup, et bien que jeune encore, déjà dégoûté du monde, il s'en retira : il se fit moine au monastère de Toronet en Provence, l'un de ceux de l'ordre de Cîteaux, et en fut abbé en 1200.

Ce fut de là qu'il fut élevé, cinq ans après, au siége épiscopal de Toulouse, qu'il occupa jusqu'en 1231, année de sa mort. Je ne touche point à cette période

de sa vie : elle est étrangère à mon sujet, et je m'en félicite. Je n'ai plus qu'à donner quelques échantillons de sa poésie ; cela est plus facile à citer et à juger. Je choisis d'abord à dessein une de ces pièces qui furent le plus admirées dans leur nouveauté. Il n'est besoin, pour l'apprécier, d'aucun préliminaire historique ; il suffit de supposer que c'est l'une des premières que Folquet composa pour Azalaïs de Baux.

« Tant me plaît l'amoureuse pensée qui est venue » se fixer dans mon cœur, que nulle autre pensée » n'y peut plus trouver place, que nulle autre ne » m'est agréable ni douce ; j'ai beau savoir que cette » pensée me tuera, il me semble que c'est elle qui » me fait vivre : l'amour qui me captive à force de » beaux semblants, allége mon martyre par le bien » qu'il me promet, mais qu'il est trop lent à me » donner.

» Tout ce que je fais, je le fais en vain, je le sais ; » mais qu'y puis-je, si l'amour veut me perdre en me » donnant un désir qui ne peut ni être vaincu ni » vaincre ? c'est moi seul qui suis vaincu : les sou- » pirs me tuent peu à peu, puisque je n'ai point de » secours de celle que j'aime et n'en espère point » d'ailleurs, puisque je ne puis avoir d'autre amour.

» Bonne dame, souffrez, s'il vous plaît, le bien que » je vous veux, et alors les maux que j'endure ne » pourront m'accabler ; il me semble qu'ils seront » partagés entre nous. Ou bien, si vous voulez que » j'aime ailleurs, défaites-vous de votre beauté, de

» votre doux rire, du charme qui m'ôte la raison, et » je pourrai alors me détacher de vous. »

Ce n'est là que la moitié de la pièce; mais c'est plus qu'il n'en faut pour donner une idée de la tendance au bel esprit et à la finesse précieuse et maniérée qui se manifestent déjà dans la poésie provençale à l'époque de Folquet.

Il y a dans ce troubadour des pièces entières qui ne sont que de longues et subtiles apostrophes à l'amour. Voici la première stance d'une; elle peut donner l'idée de toutes :

« Grâce! amour, grâce! ne me faites pas mourir » si souvent, puisque vous pouvez me tuer d'un seul » coup. Vous me faites vivre et mourir tout ensemble, » et doublez ainsi mon martyre. Cependant, bien » qu'à demi mort, je reste fidèle à votre service et » le trouve encore mille fois préférable aux récom- » penses que j'obtiendrais dans un autre. »

Tout cela est outre mesure affecté et recherché; mais il est juste d'observer que Folquet ne l'est pas toujours autant, même dans ses pièces les plus travaillées, et il en a d'autres d'un ton plus vif et plus léger, où la grâce touche bien déjà à la manière, mais ne s'y perd pas encore. Voici trois couplets d'une petite pièce dans ce dernier genre, à laquelle il faut de plus restituer, en idée, l'harmonie que je ne puis lui conserver.

« Je voudrais que nul homme n'entendît le chant » des oiseaux, excepté celui qui est amoureux. Rien » ne me charme tant que les oiseaux par la cam-

» pagne ; mais la dame à qui je suis dévoué me plaît » plus que chansons, plus que fredons, ni lais de » Bretagne.

» Elle me plaît, elle me charme ; mais je n'y ai » pas bonne aventure. Tout homme jouit avidement » de ce qu'il a conquis avec peine. Mais que me vaut, » à moi, d'avoir une dame et de l'aimer, si je ne lui » agrée pas ? faut-il donc l'aimer sans retour ? Oh ! » oui, plutôt que de ne pas m'occuper d'elle.

» Grand bien me ferait à présent de la voir, si belle » et si gracieuse ! Quand je ne la vois pas, j'ai beau » être dans mon pays, il me semble être loin, bien » loin, en Espagne, perdu parmi les Sarrasins. Mais » rien ne m'est bon d'elle que la vue ; je ne puis » me vanter d'en avoir autre chose. »

Tels sont, parmi les troubadours, chantres de l'amour chevaleresque, ceux que j'ai cru mériter le plus d'être mentionnés ; mais ces poëtes eurent des émules dont il m'est impossible de ne pas dire en passant quelques mots.

Ces émules sont des femmes. Non-seulement il y eut, en provençal, des poëtesses, des trouveresses, comme on les appela ; mais nous verrons, par la suite, des genres particuliers de poésie provençale dont la culture fut exclusivement ou principalement réservée à ces trouveresses. De tous les genres de cette poésie, les chants d'amour auraient dû, à ce qu'il semble, être les derniers auxquels elles pouvaient être tentées de s'exercer. Pour elles, exprimer l'amour qu'elles ressentaient, célébrer les chevaliers

qui avaient pu leur plaire, c'était descendre du rang d'idoles à celui d'adoratrices, c'était soumettre la beauté à la force, espèce de contre-sens dans les idées chevaleresques. Mais toutes les femmes n'étaient pas également disposées, ni également propres à jouer le rôle de déesses; plusieurs se laissaient prendre à l'amour avant de l'avoir inspiré, et pour l'inspirer, recouraient au charme du talent poétique, si elles l'avaient ou croyaient l'avoir.

Parmi les poésies des poëtes provençaux, se trouvent des pièces d'une dizaine de femmes qui presque toutes fleurirent dans la seconde moitié du douzième siècle. Plusieurs furent de hautes et grandes dames, telles que la comtesse de Provence, celle de Dié, Claire d'Anduse, Adélaïde de Porcairargues, dame Capelloza, etc.

Quant au sujet et à la forme, les poésies de ces dames ne diffèrent en rien de celles des troubadours, et pourtant elles s'en distinguent au premier coup d'œil. On y sent, à travers un style généralement plus faible et plus négligé, quelque chose de plus vrai, de plus naïf et de plus passionné. Les bornes de ce chapitre me permettent à peine d'en citer un ou deux passages; ils feront nuance avec les précédents sous le double rapport de la poésie et des mœurs.

Voici deux couplets d'une pièce où Claire d'Anduse s'adresse à un chevalier inconnu, avec qui des ennemis ou des jaloux avaient essayé de la brouiller.

« Ceux qui me blâment et me défendent de vous

» aimer ne sauraient rendre mon cœur meilleur » (pour vous), ni plus grand le doux désir que j'ai » de vous. Il n'y a point d'homme, tant soit-il mon » ennemi, que je n'aime si je l'entends parler bien » de vous ; et celui qui en dit du mal ne peut plus ni » dire ni faire chose qui me plaise.

» Ah ! bel ami, ne craignez pas que mon cœur » vous trompe jamais, ni que j'aie jamais un autre » ami, y eût-il cent dames qui m'en priassent. Amour, » qui me tient votre captive, veut que je vous garde » mon cœur en cachette : je vous le garde, et si je » pouvais dérober aussi mon corps, tel qui l'a ne » l'aurait jamais. »

Je bornerai ici ces courtes notices sur les poëtes provençaux les plus distingués dans le genre qu'ils nommaient *canso*, chanson, qui était pour eux le genre de poésie amoureuse le plus relevé, le genre poétique par excellence. Mais cette même poésie a d'autres côtés, d'autres genres plus variés et plus populaires que ceux que j'ai montrés jusqu'à présent : je tâcherai, dans le prochain chapitre, de les tirer du vague et de l'obscurité qui les enveloppent.

CHAPITRE XVIII.

POÉSIE LYRIQUE DES TROUBADOURS.

III. — Genre populaire.

Dans ce que j'ai dit jusqu'à présent de la poésie amoureuse des troubadours, j'ai eu principalement en vue d'indiquer ce que les plus distingués de ces troubadours avaient tiré de plus original et de plus poétique du système de galanterie chevaleresque, en s'en tenant, d'un côté, à la rigueur du système, de l'autre, à la forme lyrique pure, c'est-à-dire à l'expression de leurs propres sentiments, de leur propre individualité.

Mais il était impossible que l'imagination poétique, si peu développée qu'on la suppose, ne se trouvât pas gênée dans des limites aussi étroites, et ne fît pas des efforts continus et en tout sens pour les reculer ou les franchir.

Le tableau de ces efforts ferait la moitié de l'histoire du genre, et peut-être, selon notre manière actuelle de sentir et de juger, la moitié la plus agréable et la plus intéressante. J'ai déjà fait voir comment le sentiment des bornes de cette poésie avait excité des poëtes ingénieux et d'une imagination délicate, à éviter la monotonie par les subtilités maniérées du mauvais goût et du bel esprit. Mais il est juste de reconnaître que ce même sentiment agit aussi par

intervalles d'une manière plus heureuse ou plus naturelle, et c'est des résultats divers de cette action dont je voudrais maintenant donner quelque idée : je voudrais montrer par quelle suite de modifications l'imagination provençale essaya de varier l'expression de l'amour chevaleresque.

De ces modifications, les unes portèrent sur la forme poétique de cette expression, les autres sur le fond même, sur la nature des sentiments et des idées. Les premières, qui sont les plus nombreuses, sont aussi celles qui tiennent de plus près à l'histoire de la poésie amoureuse des troubadours, dans laquelle elles formèrent comme autant de genres particuliers.

Las de la rigueur et des exigences de la forme lyrique, quelques troubadours, pour exprimer leurs sentiments, eurent l'idée bien simple de recourir au dialogue. Ils se donnèrent un ou deux interlocuteurs, qui étaient tantôt l'Amour, tantôt leur dame, parfois l'un et l'autre ensemble. Il était fort difficile, dans le système métrique des Provençaux, de donner au dialogue une allure vive et franche, et c'est peut-être là la raison pour laquelle on ne trouve pas beaucoup de pièces dialoguées dans les manuscrits. C'est dommage, du moins à en juger par celles que l'on a, qui sont pour la plupart d'un tour aimable et gracieux. En voici pour exemple une d'Aimeri Peguilhan, de Toulouse, que j'abrégerai seulement de quelques vers. Le troubadour s'entretient d'abord avec sa dame, après quoi il va se plaindre d'elle à l'Amour, de sorte qu'il y a dans la pièce une ombre de mouvement dramatique.

— Dame, je suis pour vous en cruel tourment.
— Seigneur, c'est folie à vous, car je ne vous en sais nul gré.
— Dame, au nom de Dieu, ayez merci de moi.
— Seigneur, vos prières sont perdues avec moi.
— Belle dame, je vous aime si tendrement !
— Seigneur, et moi je vous hais plus que personne.
— Dame, c'est pour cela que j'ai le cœur si triste.
— Seigneur, et que je suis, moi, contente et joyeuse.
— Dame, ma vie est pire que la mort.
— Seigneur, j'en suis charmée, pourvu que ce ne soit pas ma faute.
— Dame, je n'ai eu de vous que sujets de douleur.
— Seigneur, voulez-vous que je vous aime par force ?
— Dame, un seul de vos regards me sauverait.
— Seigneur, n'attendez de moi ni espoir ni consolation.
— Dame, je m'en vais donc ailleurs crier merci ?
— Seigneur, allez : qui vous retient ?
— Dame, je ne puis, je suis retenu par votre amour.
— Seigneur, mais c'est bien sans mon conseil.

(Ici le troubadour rebuté s'adresse à l'Amour.)

— Amour, vous m'avez jeté à l'abandon.
— Ami, je n'ai pu faire rien de plus pour vous.
— Amour, vous êtes l'auteur de tous mes maux.
— Ami, je vous en tirerai sain et sauf.
— Amour, pourquoi m'avez-vous fait choisir une telle dame ?
— Ami, je vous ai montré ce qui valait le mieux.
— Amour, je ne puis plus endurer ma peine.
— Ami, je vais mettre votre cœur en autre lieu.
— Amour, vous faillez en tout ce que vous faites.
— Ami, vous m'insultez à grand tort.
— Amour, pourquoi me séparer de ma dame ?
— Ami, parce que j'ai regret à vous voir mourir.
— Amour, ne croyez pas que je me tourne jamais vers une autre.
— Ami, pensez donc à souffrir en patience.
— Amour, vous semble-t-il du moins que j'aurai quelque bien de cet amour ?
— Ami, oui, en bien souffrant, et bien servant.

Il y a certainement, dans cette manière indirecte et presque dramatique d'exprimer l'amour, quelque

chose de vif, d'ingénieux et d'une grâce de tous les temps.

Il existe un autre genre de composition amoureuse plus original ou plus bizarre que le précédent, dans lequel le récit et le dialogue sont combinés et comme fondus l'un dans l'autre. Ce sont des pièces dans lesquelles un troubadour, prenant un oiseau pour messager, l'envoie porter ses hommages, ses vœux, ses prières à sa dame. Cet oiseau est tantôt un rossignol, tantôt un étourneau, d'autres fois c'est une hirondelle ou un perroquet, tous oiseaux chers aux troubadours, tous experts aux messages d'amour, et qui y réussissent toujours, si délicats et si difficiles qu'ils puissent être. Il est peut-être assez singulier de voir le perroquet jouer dans la mythologie poétique des Provençaux un rôle analogue à celui qu'il joue dans la mythologie hindoue, où il sert de monture à Cama, dieu de l'amour.

Des deux pièces de ce genre les plus remarquables, l'une est de Pierre d'Auvergne, l'autre de Marcabrus, troubadours dont j'ai déjà parlé. Elles sont évidemment l'imitation l'une de l'autre, et rien n'indique avec certitude laquelle a servi de modèle. C'est probablement celle de Marcabrus. Du reste, les deux pièces sont agréables, et j'aimerais à en donner une idée, mais la chose me paraît impossible. Le principal mérite de ces compositions tient à l'extrême légèreté de la versification et au genre d'harmonie qui résulte de la combinaison facile et hardie de vers d'une mesure fort inégale.

La seule pièce de ce genre que je puisse traduire comme plus courte et d'une forme plus simple que les précédentes est peut-être la moins poétique. Mais, en revanche, c'est une petite curiosité historique qui mérite d'être signalée. Ici c'est une hirondelle qui fait l'office de messager entre une dame d'en deçà des Pyrénées et un chevalier aragonais ou catalan, et c'est ce dernier qui est en colloque avec l'oiseau.

« Hirondelle, ton chant m'importune : que veux-» tu? que me demandes-tu? pourquoi ne me laisses-» tu pas dormir? moi qui n'ai pas sommeillé depuis » que je suis sorti de Monda. Encore si tu m'appor-» tais un message et des saluts de celle en qui j'ai mis » mon bon espoir! j'entendrais alors ton langage.

» Seigneur ami, c'est pour obéir au désir de ma » dame que je viens vous voir, et si elle était comme » je le suis hirondelle, il y a déjà bien deux mois » qu'elle aurait été ici à votre oreiller. Mais, ne con-» naissant ni le pays ni les chemins, elle vous mande » par moi de ses nouvelles.

» O gentille hirondelle! j'aurais dû mieux vous » recevoir, vous faire plus de fête et plus d'honneur. » Que Dieu vous protége, celui qui arrondit le monde, » qui fit le ciel, la terre, et la mer profonde. Et si » j'ai proféré quelque dure parole contre vous, par » merci, ne m'en punissez pas. »

(Il manque très-probablement ici un couplet par lequel l'hirondelle invite le chevalier à passer les ports pour faire une visite à sa dame, invitation à laquelle celui-ci répond :)

« Hirondelle, je ne puis en ce moment quitter le » roi ; il me faut le suivre à Toulouse, où j'espère » bien, soit dit sans me vanter et s'en lamente qui » voudra, au beau milieu du pont de Garonne, » abattre de selle maint chevalier.

» Seigneur ami, que Dieu comble vos désirs ! moi, » je retourne à ma dame, et j'ai grand'peur qu'elle » ne me brûle ou ne me batte : car, en apprenant ce » qui vous arrête, son cœur va être tout effarouché » de douleur. »

Le chevalier, auteur de cette petite pièce, est un personnage inconnu ; mais tout annonce que c'était un chevalier de Pierre Ier, roi d'Aragon ; et il n'y a guère de doute que l'expédition pour laquelle il était sur le point de partir, et dans laquelle il brûlait si fort de se signaler, ne fût l'expédition du roi Pierre contre Simon de Montfort, en 1213. Simon occupait alors la petite ville de Muret, à quatre lieues au-dessus de Toulouse, sur la Garonne ; et la campagne se termina par la bataille livrée sous les murs de cette ville, bataille prodigieuse où tout se passa au rebours de toutes les prévisions ; Simon de Montfort, qui n'avait guère plus de douze cents hommes, en battit, tua ou dispersa, en un clin d'œil, au moins quarante mille, et le chevalier qui venait de faire de si fières promesses à sa dame, par l'entremise de l'hirondelle messagère, fut peut-être du nombre des morts.

Ces petites pièces dialoguées étaient ou pouvaient être, par la nature même des choses, d'un ton beau-

coup plus simple et plus familier, que les pièces purement lyriques, que les chansons proprement dites. Néanmoins, à prendre les choses en général, toutes ces compositions roulant sur l'amour chevaleresque, dont j'ai jusqu'à présent donné des échantillons variés, étaient, comme j'ai eu l'occasion de le dire et redire, des chants de cours et de châteaux : il s'y trouvait indubitablement des choses obscures, même pour les hautes classes de la société auxquelles elles s'adressaient et pour lesquelles seules elles étaient faites. Quant au peuple, il n'y comprenait certainement rien, et ne pouvait s'en amuser, ni s'y plaire d'aucune façon. Même, en supposant la diction simple et claire, ce qui était rarement le cas, les sentiments et les idées en étaient beaucoup trop relevés, trop raffinés pour lui.

De même qu'il avait sa manière de comprendre et de faire l'amour, il avait sa manière de le chanter, plus grossière sans doute, mais plus simple et plus franche que celle des poëtes chevaleresques. Il y eut ainsi deux sortes de poésies amoureuses, celle des troubadours et celle du peuple. Ces deux poésies restèrent sans doute quelque temps distinctes; mais il était impossible qu'à la longue elles n'eussent pas une certaine influence l'une sur l'autre, et ne tendissent pas de quelque manière à se rapprocher et à se fondre en une seule. Dans tout ce qui tient aux arts et aux jouissances de la civilisation, le peuple imite toujours avec empressement et de son mieux les exemples des classes supérieures ; et pour goûter,

pour adopter la poésie des troubadours, les populations au milieu desquelles florissait cette poésie n'attendaient que d'y trouver quelque chose à leur portée.

D'un autre côté, il était impossible que les troubadours se dépouillassent à jamais de toute sympathie pour les besoins et les goûts poétiques du peuple ; qu'ils ne fussent jamais tentés d'appliquer leur art à ses divertissements, à ses plaisirs. Nous ne connaissons certainement pas, bien s'en faut, tous les troubadours : il ne nous est guère resté que des productions et des souvenirs des plus distingués d'entre eux, de ceux qui brillèrent à la cour des rois et des grands seigneurs : mais tous n'appartinrent pas à cette portion privilégiée de leur ordre ; tous n'eurent pas des relations si intimes avec les classes féodales. Il y en eut qui, soit par goût, soit par nécessité, vécurent avec le peuple, chantèrent pour lui ; et ceux-là durent nécessairement chanter d'un ton moins sublime et en paroles moins relevées que leurs confrères des châteaux.

Il y a plus : même parmi ces derniers, il y en eut, et ce furent précisément ceux qui étaient nés avec le plus de sentiment ou de génie, qui, fatigués des efforts toujours nouveaux qu'il leur fallait faire pour se distinguer dans la poésie amoureuse des châteaux, revinrent, au moins par intervalles, à la simplicité et au naturel. Ils composèrent des chants d'amour chevaleresque, plus simples que les autres, des chants dont le peuple pouvait bien ne goûter ni ne com-

prendre les sentiments, mais dont il entendait au moins les paroles.

Ce retour ou cette tendance d'une partie des troubadours à la popularité, occasionna ou renforça dans la poésie chevaleresque, une révolution, dont les recueils des troubadours offrent des traces multipliées. Il y eut dès lors comme deux genres, deux styles de poésie amoureuse, l'un savant et relevé, dans lequel la recherche, l'obscurité et la difficulté passaient plutôt pour des qualités que pour des défauts ; l'autre naturel et clair, dont un des plus grands mérites était celui d'être aisément compris.

Chacun de ces deux styles reçut divers noms qui occupèrent naturellement une grande place dans la poétique des troubadours. Celui des deux qui approchait le plus de la popularité, on le désigna par les dénominations de *leu*, *leugier*, *plan*, c'est-à-dire de léger, d'uni. Le style étudié dans le sens de la difficulté et de la recherche fut convenablement nommé *clus*, *car*, c'est-à-dire serré, précieux, dénomination manifestement opposée à celle de populaire. Beaucoup de troubadours écrivirent alternativement dans l'un et l'autre de ces deux styles : quelques-uns adoptèrent exclusivement l'un ou l'autre, et formèrent ainsi deux écoles opposées.

Par une singularité assez remarquable, c'est dans Giraud de Borneil, c'est-à-dire dans celui des troubadours qui est habituellement le plus élevé et le plus difficile à comprendre, que l'on trouve les indices les plus positifs de l'existence et de l'opposi-

tion des deux écoles dont il s'agit. Voici comment il s'exprime à ce sujet, au début d'une de ses pièces :

« A peine sais-je commencer une pièce de vers » légère que je voudrais composer, et à laquelle j'ai » songé dès hier. Je voudrais la faire de telle sorte » que tout le monde l'entende, et qu'elle soit facile » à chanter ; car c'est par pur amusement que je la » compose.

» Je saurais bien la faire plus close; mais un » chant me semble imparfait s'il n'est pas clair pour » tout le monde. Se fâche donc qui voudra ; moi, je » suis charmé quand j'entends répéter à l'envi, » d'une voix claire ou rauque, une de mes chansons, » et que je l'entends chanter à la fontaine. »

Il est impossible d'énoncer plus expressément des prétentions plus claires à la popularité en poésie. Et ce passage de Giraud de Borneil n'est pas le seul qui atteste l'existence des deux styles et des deux écoles de poésie amoureuse.

Le même fait se manifeste aussi en grand dans le rapprochement des diverses contrées de langue provençale où fleurirent les troubadours : on s'assure, par des preuves et des témoignages positifs, que, de ces contrées, les unes cultivèrent de préférence le style poétique savant et obscur ; les autres, le style poétique naturel et clair. Le goût de ce dernier domina dans les pays qui furent depuis le bas Languedoc, pays où tout annonce qu'il faut placer le berceau de la poésie chevaleresque, et dans lequel l'instinct poétique était le plus généralement répandu.

Le goût du style factice et laborieux domina dans les contrées au nord des Cévennes, où il est certain que la poésie provençale ne fut primitivement qu'une poésie adoptive et apprise.

Du reste, même en admettant, dans les pièces de poésie amoureuse dont j'ai parlé jusqu'à présent, diverses nuances du clair à l'obscur, du simple au recherché, il n'y a presque rien, parmi toutes ces pièces, que l'on puisse convenablement supposer écrit pour le peuple, ni fait pour être un peu vivement goûté par lui. Les seules pièces amoureuses des troubadours auxquelles convienne plus ou moins, à raison de leur ton et de leur destination, le nom de populaires, constituent trois petits genres, distingués par des titres caractéristiques. Ce sont les pastourelles (pastarollas, pastoretas), les ballades (balladas), les aubades (albas). Ces trois genres de composition forment, dans le système de la poésie provençale, un groupe tout à fait à part, curieux à étudier un moment, moins sous le point de vue de l'art que sous celui de l'histoire.

Aucun des trois genres dont il s'agit ne fut, si je ne me trompe, inventé par les troubadours. Tous les trois étaient déjà en vogue dans cette première poésie provençale antérieure à la chevalerie, et n'étaient, selon toute apparence, qu'une réminiscence affaiblie, qu'une vague tradition de l'ancienne poésie gréco-romaine. Lorsque vinrent les troubadours, ils adoptèrent ces genres ; ils en gardèrent le motif et l'idée, et ne firent qu'en modifier

le costume et les détails, dans le sens de la chevalerie. Dans ce cas, ces genres ainsi modifiés sont un des points par lesquels la poésie des troubadours, la poésie chevaleresque du douzième siècle se rattache aux traditions poétiques de l'antiquité classique. C'est surtout dans l'intention et dans l'espoir de développer et de justifier, s'il se peut, cette assertion, que je vais entrer dans quelques détails sur les trois genres de poésie que j'ai nommés et qui méritent bien d'ailleurs que j'en dise quelque chose pour eux-mêmes. Je commencerai par ce qui concerne la ballade.

Dans le sens provençal, qui est le primitif et le vrai, la ballade était un petit poëme destiné à être chanté en dansant, par un nombre indéterminé de personnes. Ce nom de *balada*, *ballada*, qui vient du grec βαλλίζω, sauter, danser, est déjà un premier indice de l'ancienne origine de ce genre de poésie dans la Gaule méridionale. Nul doute, en effet, que quelques-unes au moins des danses auxquelles les ballades des troubadours servirent au douzième siècle, ne fussent d'origine grecque, d'origine massaliote. Les principales de ces danses, et les plus populaires, étaient des danses circulaires, du genre de celles que les Grecs nommaient chœurs, Χόρος, et que l'on nomma, dans le Midi d'un nom dérivé de celui-là, *corole*, moins exactement en italien *carole*. Ces danses étaient toutes imitatives, avaient toutes quelque chose de dramatique. Les paroles du chant décrivaient une action, une suite de situations diverses,

que les danseurs reproduisaient par leurs gestes. Le chant était divisé en plusieurs stances, terminées chacune par un refrain, le même pour toutes. Les danseurs agissaient ou gesticulaient isolément pour imiter l'action ou la situation décrite dans chaque stance : au refrain, ils se prenaient tous par la main et dansaient en rond, d'un mouvement plus ou moins agité.

Il y a partout des danses populaires dérivées de celle-là, et qui y ressemblent toutes plus ou moins. Cependant elles sont tombées peu à peu en désuétude, et il y en a déjà beaucoup d'oubliées. C'est dans le midi de la France qu'elles conservent le plus de leur caractère primitif; et c'est indubitablement là que les Massaliotes les enseignèrent aux peuplades gauloises de leur voisinage. Je me rappelle avoir vu, en Provence, quelques-unes de ces danses, dont le sujet a l'air d'être fort ancien; une entre autres, imitant toute la suite des actions habituelles d'un pauvre laboureur, labourant son champ, semant son blé ou son avoine, moissonnant, et ainsi de suite, jusqu'à la fin. Chacun des nombreux couplets de la chanson se chantait d'un mouvement lent et traînant, comme pour imiter la fatigue et le ton dolent du pauvre laboureur; et le refrain était d'un mouvement très-vif, les danseurs se livrant alors à toute leur gaieté.

Le mot de ballade fut appliqué sans doute au moyen âge à des danses d'une autre espèce que celle que je viens de décrire; mais toujours, je présume,

à des danses de caractère, à des danses imitatives et d'une origine antique, soit nationale, soit étrangère.

D'après cela, il paraîtra, je pense, évident que les troubadours n'inventèrent pas plus la ballade qu'ils n'avaient inventé les danses auxquelles la ballade s'appliquait. C'était un genre de poésie populaire, non-seulement antérieur à eux, mais des plus anciens que l'on puisse imaginer dans la France méridionale. Tout ce que firent, tout ce que purent faire les poëtes provençaux du douzième siècle, en s'appropriant ce genre, ce fut de le traiter avec plus de soin et d'élégance qu'il ne l'était sans doute avant eux, sans toutefois le façonner à contre-sens de sa destination essentiellement populaire. Ils en restreignirent les sujets et les motifs, à des motifs, à des sujets de galanterie, et le firent ainsi rentrer dans l'unité morale de la poésie provençale.

Les *ballades* sont des pièces rares dans les recueils manuscrits des troubadours. Ce fut un genre négligé comme trop exclusivement populaire. Il y a même quelque apparence que la culture en fut abandonnée aux femmes. On voit du moins, dans les traditions provençales, des femmes de troubadours, elles-mêmes poëtesses ou trouveresses, désignées comme s'occupant spécialement de chants, de danse, et en composant en l'honneur de leurs amis. Parmi les pièces de ce genre qui m'ont passé sous les yeux, je n'en ai point trouvé dont le fond fût assez intéressant ou assez agréable pour dire encore quelque chose, dépouillé de l'effet du mètre et de la mu-

sique. J'ai voulu uniquement indiquer, en l'expliquant, l'existence de ce genre de poésie dans les troubadours; et je passe de suite aux *pastourelles.*

Je l'ai déjà fait observer ailleurs, et il est bon de le rappeler ici, le premier des troubadours connus, après Guillaume IX de Poitiers, Cercamons n'est désigné, dans les traditions provençales, que comme auteur de pièces de vers et de *pastourelles dans le goût ancien.* Or, des pièces de vers d'un genre qualifié d'ancien à une époque où commençait la poésie chevaleresque, ont bien l'air d'être fort antérieures à celle-ci, et, par conséquent, d'avoir fait partie de l'espèce de littérature populaire dont celle des troubadours ne fut qu'une sorte de développement ou de réforme. Ce genre est donc encore un des fils par lesquels il est probable que la poésie chevaleresque tient aux traditions de l'antiquité classique. Du reste, il y a peu de chose à dire de la poésie pastorale des troubadours, quelle qu'en soit l'origine, sinon que c'est peut-être une des abstractions poétiques les plus étranges dont l'histoire de la littérature fasse mention.

Chez les Grecs et chez les Romains, la classe qui habitait et cultivait les campagnes était en général esclave ou dans une condition peu différente de la servitude; et il n'y a guère lieu de supposer que son sort fût très-digne d'envie. Cela n'a pas empêché les poëtes grecs et romains de tracer des tableaux enchanteurs de la vie champêtre, et de la présenter comme un état idéal d'innocence, de repos et de

bonheur. Ces tableaux n'étaient probablement qu'une expression indirecte des sentiments pénibles qu'inspirait naturellement le spectacle d'une société fort agitée, comme l'était la société ancienne; qu'une sorte de réaction poétique de l'imagination contre la fatigue et la tristesse de ces spectacles. Et ces observations s'appliquent avec plus ou moins de convenances à la poésie champêtre des nations modernes.

On n'en peut pas dire autant de celle des troubadours, dans laquelle on chercherait en vain la moindre idée, le moindre tableau, faux ou vrai, de la condition des habitants des campagnes, d'un certain ensemble de la vie champêtre. Il n'y a, pour ces Théocrites de château, ni laboureurs, ni pâtres, ni troupeaux, ni champs, ni moissons, ni vendanges; ils ne parlent jamais de campagne ni de nature champêtre; ils ont l'air de n'avoir jamais vu ni ruisseau, ni rivière, ni forêt, ni montagne, village ni cabane. Ils n'ont que faire de tout cela. Le monde pastoral se réduit pour chacun d'eux à une bergère isolée, gardant quelques agneaux, ou ne gardant rien du tout, et les aventures du monde pastoral se bornent aux colloques de ces bergères avec les troubadours qui, chevauchant près d'elles, ne manquent jamais de les apercevoir, et descendent bien vite pour leur dire des choses galantes et les prier d'amour.

Quelquefois les compliments et la prière réussissent, et les flatteurs trouvent alors, comme ils disent, *joie de chambre en pâturage.* Mais c'est le cas

d'exception. En général, les bergères des troubadours sont des filles sages et bien apprises, qui répondent poliment aux compliments qu'on leur adresse, mais qui savent s'en défier et n'ont garde d'y mettre le prix qu'en espèrent ceux qui les font. C'est là le cadre et le fond d'à peu près toutes les pastorales des troubadours; et les détails, les accessoires, n'en sont guère plus intéressants ni plus variés.

Ce que j'ai trouvé de plus remarquable en ce genre, ce sont six pièces de Giraud Riquier de Narbonne, troubadour médiocre de la seconde moitié du treizième siècle. Ces six pièces se font suite les unes aux autres, et ont pour sujet six rencontres successives du poëte avec la même bergère, rencontres faites à six intervalles différents, dont la somme est de vingt-deux ans. Par la liaison qu'elles ont entre elles, ces six pièces ne forment réellement qu'un seul et même petit poëme d'un genre assez bizarre, et dans lequel le récit et le dialogue se succèdent ou se combinent avec une grande aisance. Les incidents qui en font le sujet sont si minutieux et d'un genre si vulgaire, qu'il n'y a pas moyen de les prendre pour des fictions poétiques. Nul doute que Giraud Riquier n'ait eu avec la bergère dont il parle les rencontres qu'il décrit, et le sentiment de cette vérité suffit pour donner à sa pièce un certain intérêt dont je ne trouve l'équivalent dans aucune autre du même genre. Mon dessein était d'en donner une idée; mais j'ai changé d'avis en réfléchissant qu'il faudrait pour cela en

faire un extrait assez détaillé et hors de proportion avec l'importance du sujet.

De tous les genres populaires de la poésie amoureuse des Provençaux, celui dont il me reste à parler est le plus agréable, le plus poétique par sa destination, et celui dont les troubadours ont le mieux tiré parti : c'est celui de l'*alba*, l'aubade, auquel on peut en joindre un autre qui s'en rapproche beaucoup, la *serena*, d'où nous est venu le nom de sérénade. Que ce genre soit l'un des plus anciens qu'aient cultivés les troubadours, c'est un fait dont il existe des preuves; qu'il soit l'un de ceux que l'on peut regarder, aussi bien que la ballade, et plus certainement encore que la pastourelle, comme dérivés des traditions de l'ancienne poésie païenne, c'est ce qui me paraît très-probable.

Dans cette prodigieuse variété de chants populaires que les Grecs avaient pour toutes les actions de la vie domestique et de la vie privée, il y en avait de désignés par le nom générique de chants nocturnes, et qui étaient destinés à être chantés de nuit par les amants, sous les fenêtres ou à la porte de leurs maîtresses. Ces chants étaient de diverses sortes, selon l'heure à laquelle ils devaient être chantés. Il y en avait que l'on chantait à minuit, c'étaient des chants pour inviter à dormir, et que l'on nommait pour cela κατακοιμητικὰ, comme qui dirait chants de sommeil. D'autres se chantaient au point du jour, et prenaient le nom de διεγερτικὰ, chants de réveil.

Il y a dans la littérature de toutes les nations mé-

ridionales de l'Europe des chants qui semblent n'être qu'un écho de ces chants antiques, et c'est ce que l'on peut dire plus particulièrement des serenes et des aubes des troubadours, qui correspondent exactement aux chants nocturnes des Grecs, à cela près que l'on y reconnaît, au premier coup d'œil, les modifications caractéristiques de la poésie chevaleresque. Ainsi les aubes ou aubades des troubadours étaient faites pour réveiller au point du jour un chevalier qui avait passé la nuit près de sa dame, et pour l'avertir de se retirer bien vite, afin de n'être pas découvert. Ce chant de réveil, les troubadours le mettent parfois dans la bouche d'un compagnon de l'heureux chevalier, qui a fait sentinelle toute la nuit, pour voir poindre le jour et l'annoncer. D'autres fois, ils le placent dans la bouche de l'un des deux amants qui vont se séparer. Plus souvent encore l'aubade est composée comme pour être chantée par la sentinelle qui fait le guet au sommet du beffroi, et qui est censée être dans l'intérêt des amants endormis. Ce sont autant d'expédients pour varier un peu la forme et les accessoires du genre, naturellement très-borné.

Dans le petit nombre de ces pièces qui nous sont parvenues, il y en a de charmantes. Dans aucun genre peut-être les troubadours n'ont soigné avec autant de délicatesse la mélodie de la versification, et l'appropriation de cette mélodie au sujet. C'est même cette recherche du mètre qui rend impossible de donner la moindre idée par une version en prose,

et j'ajouterais volontiers par aucune version, de quelques-unes de ces pièces dont le charme tient en grande partie à l'allure musicale du couplet et du refrain obligé qui le termine. Je n'en connais que deux dont, par une sorte d'exception, le mètre soit assez simple pour supporter la traduction. Heureusement ce sont deux des plus agréables, et je vais essayer de les traduire.

La première est indubitablement la plus ancienne des pièces de ce genre qui nous restent. L'extrême simplicité d'idées et le ton passionné qui la caractérisent me porteraient à la croire d'une femme. On n'en a qu'une seule copie, et cette copie n'est pas correcte : il y a, je crois, des stances transposées, et il en manque une. Je n'ai pu que très-incomplétement remédier à ces défauts. Voici la pièce telle que je l'ai comprise.

« Il est une dame plaisante et gracieuse : tout le » monde la regarde pour sa beauté ; elle a mis son » cœur en loyale amour. Oh Dieu ! oh Dieu ! que » l'aube vient vite !

» Dans un verger, sous feuillage d'aubépine, la » dame tient son ami à côté d'elle en attendant que » la guette crie qu'elle voit l'aube. Oh Dieu ! oh Dieu ! » que l'aube vient vite !

» Ah ! plût à Dieu que la nuit n'eût pas de fin, et » que la guette ne vît ni jour ni aube : mon ami ne » s'éloignerait pas de moi. Oh Dieu ! oh Dieu ! que » l'aube vient vite !

» Beau doux ami, embrassons-nous aval de ce

» pré où l'herbe est fleurie. Réjouissons-nous en dé-
» pit du jaloux. Oh Dieu! oh Dieu! que l'aube vient
» vite!

» Beau doux ami, encore un jeu d'amour dans ce
» jardin où chantent les oiseaux! voilà la guette qui
» chante son aubade. Oh Dieu! oh Dieu! que l'aube
» vient vite!

» (Il est parti) mon doux ami, mon bel ami,
» joyeux et courtois. Mais avec l'air embaumé qui
» me vient de là-bas, je bois encore un doux trait de
» son haleine. Oh Dieu! oh Dieu! que l'aube vient
» vite! »

L'aube suivante est du célèbre Giraud de Borneil. C'est, je crois, la plus gracieuse de toutes, dans les détails comme dans l'ensemble. Il faut la supposer chantée sous la fenêtre de l'appartement où dort le chevalier en bonne fortune, par un ami de celui-ci, qui a passé la nuit en sentinelle. Le premier couplet de la pièce est une prière, et une prière qui paraîtra peut-être un peu solennelle pour la circonstance. Mais nous savons combien tout était sérieux en amour pour les chevaliers du moyen âge.

« Roi de gloire, vraie lumière, Dieu puissant, se-
» courez, s'il vous plaît, fidèlement mon compagnon:
» je ne l'ai pas vu depuis la nuit tombée, et voici
» bientôt l'aube.

» Beau compagnon, dormez-vous encore? c'est
» assez dormir: éveillez-vous, le jour approche. J'ai
» vu, grande et claire à l'Orient, l'étoile qui amène
» le jour, je l'ai bien reconnue, et voici bientôt l'aube.

» Beau compagnon, je vous appelle en chantant, » réveillez-vous. J'entends gazouiller l'oiseau qui va » cherchant le jour par le bocage, et j'ai peur que le » jaloux ne vous surprenne, car voici bientôt l'aube.

» Beau compagnon, mettez la tête à la petite fe- » nêtre; regardez le ciel et les étoiles (qui s'effacent), » et vous verrez si je suis bonne sentinelle. Mais si » vous ne m'écoutez, mal vous en adviendra, car » voici bientôt l'aube.

» Beau compagnon, depuis que vous m'avez quitté » je n'ai point fermé l'œil, je n'ai point bougé d'à ge- » noux, priant Dieu, le fils de Marie, de me rendre » mon fidèle compagnon, et voici bientôt l'aube.

» Beau compagnon, de là haut, du balcon vous » me conjuriez de ne point céder au sommeil, de » bien veiller toute la nuit jusqu'au jour; et voilà » que maintenant vous ne prenez garde à mon chant » ni à moi, et voici bientôt l'aube. »

Il y a des chants d'aube d'une forme très-particulière, dont je crois devoir dire un mot. Ce sont des aubes qui ont l'air d'être pour ainsi dire encadrées dans d'autres chansons. Il y a une pièce d'un troubadour nommé Cadenet, qui offre un exemple du genre d'amalgame que je veux dire, et comme la pièce est jolie, j'en traduirai quelque chose. Il s'agit d'une dame mal mariée, qui se lamente en ces termes :

« Je suis belle et fus honorée, mais de si haut suis- » je bien déchue : on m'a donnée à un vilain, uni- » quement pour sa grande richesse, et je mourrais

» si je n'avais un bel ami à qui conter ma peine et » une guette complaisante pour me chanter l'aube. »

Et là-dessus commence une véritable aubade dans la bouche même de la guette :

« Je suis une guette courtoise, et je ne veux point » que loyale et bonne amour soit détruite. C'est » pourquoi je guette le jour, afin que celui qui dort » avec son amie en prenne tendrement congé quand » je vois poindre l'aube.

» Longue et noire nuit me plaît fort, nuit d'hiver » qui dure si longtemps, et je ne laisse point, pour » la froidure, d'être loyale guette, etc., etc. »

Après cela viennent encore deux couplets, l'un dans la bouche de la guette, et le dernier dans celle de la dame, qui assure que les menaces de son mari ne l'empêcheront jamais de veiller avec son ami jusqu'à l'aube.

Cette recherche de variété dans la forme et les accessoires de ce genre de poésie, semble indiquer le soin avec lequel s'en occupèrent les troubadours. Cependant les aubades sont rares dans les recueils de leurs pièces, et l'on en peut dire autant de tout ce qu'il y a de populaire dans leur poésie amoureuse, c'est-à-dire des ballades, des pastourelles et des messages d'oiseaux; car l'on peut bien, comme j'en ai été tenté moi-même, joindre les pièces de ce dernier genre à celles que j'ai spécialement qualifiées de populaires. Ce qui domine, dans tous les recueils manuscrits de poésies provençales lyriques, ce sont les chansons d'amour proprement dites : c'était là le

genre poétique par excellence, celui qui faisait, par-dessus tous les autres, la gloire des troubadours et les délices des châteaux. Voilà pourquoi tant de pièces, tant de chansons, qui sont pour nous de la plus fastidieuse médiocrité, ont envahi dans les recueils la place d'une multitude de chants d'aube et de danse, auxquels nous aurions, selon toute apparence, trouvé une grâce et des beautés plus analogues à nos goûts et à nos idées.

Il y a, dans le traité de l'éloquence vulgaire de Dante, un chapitre plein de traits curieux qui font bien sentir l'espèce de suprématie poétique attribuée alors à la chanson lyrique pure sur tous les autres genres de poésie amoureuse.

Dante essaye d'abord de démontrer que de tous les genres de poésie vulgaire, celui auquel les Provençaux avaient donné le nom de chanson était naturellement le plus relevé de tous. « Cela, dit-il, peut » se prouver par plusieurs raisons. D'abord, bien » que tout ce qui se compose en vers soit chanté et » puisse être appelé chanson, il n'y a que la chan- » son qui ait réellement pris ce nom, ce qui n'a pu » avoir lieu qu'en vertu d'une ancienne prévoyance. » En outre, toute chose qui atteint par elle-même » le but pour lequel elle a été faite, est plus noble » que toute autre qui a besoin de quoi que ce soit » d'extérieur. Or, la chanson fait par elle-même tout » ce qu'elle doit faire, ce que ne fait pas la ballade, » à laquelle il faut des joueurs d'instruments; la » chanson est donc plus noble que la ballade. De

» plus, nous estimons plus nobles les choses qui » rapportent plus de gloire à leurs auteurs : or, les » chansons, rapportant à ceux qui les composent » plus d'honneur que les ballades, sont plus nobles » qu'elles. Enfin, les choses les plus nobles sont » celles qui se conservent avec le plus de soin : or, de » tout ce qui se chante, ce sont les chansons que l'on » conserve le plus précieusement, comme il est ma- » nifeste à ceux qui parcourent les livres. »

Je ne sais si Dante explique bien le fait énoncé, mais du moins le constate-t-il, et l'on voit que dans les recueils de poésies qu'il connaissait, comme dans ceux qui nous sont parvenus, les chants composés pour les châteaux et qui ne pouvaient plaire que là, laissaient bien peu de place aux chants populaires ou à ceux qui, sans être composés pour le peuple, pouvaient cependant lui plaire et lui convenir en quelque chose.

Il y a encore, en provençal, une branche de poésie dont je n'ai pas parlé : ce sont les *tensons*, *partimens*, ou, comme on disait en français, les *jeux partis*. C'est de tous les genres de la poésie amoureuse des troubadours, le moins poétique, celui qui tendait le plus à se confondre avec les genres didactiques. Toutefois il occupe trop de place, et il est trop caractéristique dans l'ensemble du système poétique des troubadours, pour que je n'en dise pas quelque chose, d'autant mieux qu'il n'est pas nécessaire d'en parler longuement pour en donner une idée suffisante.

On appelait tenson des pièces dialoguées dans

lesquelles deux ou plusieurs interlocuteurs soutenaient des opinions contraires sur une thèse donnée. Cette thèse était, pour l'ordinaire, une thèse de galanterie chevaleresque. Ce n'était que par une sorte d'exception qu'elle s'étendait à des questions, à des sujets d'une autre espèce. Ces tensons se présentent toujours sous la forme d'un défi : c'est un troubadour qui, mettant en avant deux sentiments contraires sur un seul et même sujet, propose à un adversaire de soutenir celui qu'il voudra de ces deux sentiments, se chargeant, lui, de maintenir et de faire prévaloir l'avis opposé. Le troubadour défié fait son choix, et la question établie se débat dans six ou huit couplets tous symétriques au premier, c'est-à-dire à celui par lequel le défi a été proposé.

Il est évident, par les conditions mêmes de cette espèce de débat poétique, qu'il ne pouvait jamais rouler que sur des questions d'une subtilité extrême, sur des questions dont le pour et le contre étaient à peu près également vrais, également douteux, également faciles à soutenir. Il est clair, en effet, que si le troubadour provocateur avait donné à son antagoniste l'option entre deux opinions dont l'une aurait été plausible et l'autre absurde ou ridicule, il aurait infailliblement par là préparé sa défaite. Son intérêt et son habileté étaient de poser deux questions telles qu'il lui fût indifférent d'avoir à soutenir l'une ou l'autre.

Et toutes les questions de tenson sont en effet des questions de cette espèce, des questions raffinées jus-

qu'à l'extravagance, auxquelles une curiosité capricieuse pouvait seule attacher le moindre intérêt. J'en rapporterai quelques-unes qui suffiront pour faire juger de la plupart :

« Vaut-il mieux aimer une demoiselle toute jeune, » belle et courtoise, ne sachant point encore aimer, » mais en voie de l'apprendre, qu'une belle dame » déjà parfaite et expérimentée en amour? »

La question pouvait se faire; elle n'était pas antichevaleresque, mais l'usage l'avait résolue. Une demoiselle qui acceptait un ami, devait attendre d'être mariée pour lui accorder la moindre faveur. Avec une dame il n'y avait de temps perdu que par le fait de la volonté de celle-ci : la chance était meilleure. Mais voici une seconde question un peu plus embarrassante que la première : « Lequel est préférable » d'être aimé d'une dame, d'en recevoir la preuve » la plus désirée et de mourir aussitôt après, ou de » l'aimer longues années sans en être aimé? »

Cette seconde thèse était la plus facile à soutenir dans les idées de la chevalerie, et ce fut en effet celle que soutint le troubadour auquel fut porté le défi, lequel, par parenthèse, était un moine. « J'aime » mieux, dit-il, servir madame sans récompense que » de mourir à la première récompense reçue. Ai- » mant ma dame, je ferai ce que commande bonne » amour : je serai vaillant et preux, et me signalerai » par maint beau fait. »

Voici une troisième question plus gaie que les deux précédentes : « Deux hommes sont mariés; l'un

» a une femme aimable et belle, l'autre une femme
» laide et disgracieuse. Tous les deux sont jaloux :
» lequel est le plus fou? »

Parmi ces questions si futiles, il y en a pourtant quelques-unes qui peuvent être d'un certain intérêt. Ce sont celles qui se rattachent de quelque manière à l'histoire des opinions, des mœurs, et de la poésie même dans lesquelles elles entraient pour quelque chose. Par exemple, j'ai parlé ailleurs de l'existence et des expéditions des chevaliers errants dans le midi de la France, et l'on peut citer, au nombre des preuves de ce fait, une tenson du milieu du treizième siècle, entre Lanfranc Cigala, troubadour génois, et dame Guillaumette de Rosers (c'est-à-dire, je crois, de Saint-Gilles sur le Rhône). Le troubadour défie la dame en ces termes :

« Dame Guillaumette, vingt chevaliers errants che-
» vauchaient au loin, par un temps horrible, et se
» plaignaient entre eux de ne pas trouver d'abri. Ils
» furent entendus par deux barons qui s'en allaient
» en grande hâte, voir leurs dames. L'un des deux
» barons retourna sur ses pas, pour secourir les che-
» valiers errants; l'autre poursuivit son chemin vers
» sa dame : lequel des deux se conduisit le mieux? »

Le tenson suivant, composé vers 1240, au plus tard, prouve qu'à cette époque, les romans de chevalerie où il était question d'armes enchantées devaient être déjà assez répandus dans les pays de langue provençale, puisque ces armes enchantées étaient un sujet familier d'allusions. « Qu'aimeriez-vous

» mieux, demande Guigo, troubadour provençal à
» je ne sais quel autre troubadour nommé Bernard,
» qu'aimeriez-vous mieux d'un manteau enchanté
» avec lequel vous vous feriez aimer de toutes les
» femmes, ou d'une lance à fer tranchant, qui au-
» rait la vertu de jeter à terre tout chevalier qui en
» serait atteint, si vaillant et si fort qu'il fût? »

Les questions des jeux-partis touchent parfois à des faits d'histoire plus généraux et plus intéressants encore que ceux que je viens de noter. Il arrive aux poëtes provençaux de débattre, dans leurs tensons, les titres des peuples de leur connaissance à la célébrité et à la gloire. Ainsi, par exemple, on a un tenson dans lequel un troubadour, nommé Raimon, en provoque un autre sur la question de savoir lesquels valent le mieux en guerre et en toute chose, des Provençaux ou des Lombards, c'est-à-dire des peuples de la France méridionale ou des Italiens. Dans une autre pièce, la même question est posée entre les Provençaux et les Français.

Les raisons par lesquelles chaque disputant maintient son opinion, ne sont pas toujours, comme on s'en doute aisément, bien graves ni bien exactes. Mais il y aurait eu de la fatalité et du miracle à ce qu'elles fussent toutes absolument fausses ou également frivoles, et la vérité est qu'il s'y trouve çà et là des traits intéressants pour l'histoire générale de la civilisation du moyen âge. Ainsi, pour ne parler que du tenson où les Français sont mis en parallèle avec les Provençaux, et pour n'en dire que

peu de mots, on y voit que ces derniers se proclamaient les inventeurs et les modèles de la poésie, et tiraient de là un des principaux titres de leur gloire. On y voit, ce qui est constaté d'ailleurs par l'ensemble des documents historiques, que le développement de l'esprit chevaleresque s'était arrêté beaucoup plus tôt en France que dans les pays de langue provençale : et que si, dans ces derniers, la société était plus animée, plus libre et plus élégante, elle était dans l'autre plus disciplinée, plus sérieuse et plus forte.

Il y a donc, comme on voit, dans les tensons provençaux, à défaut d'intérêt poétique, un certain intérêt historique à raison duquel on pourrait s'en occuper plus et autrement qu'on ne l'a fait. Quant à la composition et à la forme de ce genre de poésie, il y a des questions et des doutes que j'énoncerai sans mettre beaucoup d'importance à les résoudre.

Parmi les troubadours, il y en a qui sont expressément et spécialement qualifiés d'auteurs de tensons, de bons, de mauvais tensons. A prendre ce témoignage à la rigueur et dans son sens le plus naturel, il faudrait supposer qu'il s'agit de tensons entiers composés par un seul et même individu, soutenant le pour et le contre d'une seule et même question. Dans ce cas, ces pièces ne pouvaient être qu'un enfantillage sans motif et sans but.

Cela ne prouve pas qu'il n'y eut en effet des tensons de cette espèce, mais ce ne pouvait guère être que par exception. Tout autorise à supposer que,

pour l'ordinaire, le tenson était un vrai débat entre deux troubadours; que ce débat avait lieu dans les châteaux avec une sorte de solennité et devant une sorte de public; qu'il ne se prolongeait pas indéfiniment, et devait se terminer dans un intervalle assez court. En effet un tenson ne pouvait être un peu piquant qu'autant qu'il était pour ainsi dire improvisé, ou du moins rapidement composé, et les deux adversaires en face l'un de l'autre. C'était un juge désigné de concert par ceux-ci, qui décidait lequel des deux avait soutenu la bonne opinion.

Je bornerai ici la revue des genres de poésie provençale que l'on peut regarder comme des expédients ou des tentatives pour varier un peu l'expression de l'amour chevaleresque. Ces genres furent tous le resultat plus ou moins direct, plus ou moins réfléchi du sentiment de ce qu'il y avait de monotone et de factice dans la chanson provençale: ils naquirent tous d'une sorte de réaction de l'imagination poétique contre cette monotonie.

Mais la réaction ne pouvait s'arrêter et ne s'arrêta pas là : elle s'étendit au fond même des sentiments et des idées de la galanterie chevaleresque. Tout comme il y eut des troubadours qui s'ennuyèrent de chanter l'amour sur le même ton et dans le même genre de pièces, il y en eut qui se lassèrent de chanter un amour où il leur semblait voir quelque chose de trop conventionnel et de trop équivoque; un amour qui voulait être une sorte de moyen terme impossible entre les désirs naturels et une pureté absolue.

Quelques-uns voulurent bannir de l'amour toute sensualité et le réduire à un pur commerce de sentiments et de pensées. D'autres, en plus grand nombre, prenant le parti opposé, dépouillèrent l'amour d'enthousiasme et de moralité, pour le réduire à ce qu'il a, dans tous les temps et partout, de plus réel et de plus vulgaire.

On a, de ces derniers, diverses poésies presque également intraduisibles, les unes parce qu'elles sont licencieuses outre mesure, les autres parce qu'elles sont d'une vulgarité trop franche et trop naïve. Je n'en trouve guère qu'une que je puisse traduire, au moins en partie. Elle appartient à un troubadour nommé Perdigon ; la voici :

« Je suis maintenant loyal ami, mais il y a peu » de temps encore, car jusque-là les biens d'amour » ne me plaisaient guère. Mais je viens de conqué- » rir une dame qui me fera joyeusement chanter » d'elle. Toutefois je veux aimer avec prudence, et » que ma dame ne se figure pas que je l'aimerai » longuement, si je m'aperçois qu'elle veut me faire » mourir. Je suis résolu, si elle me maltraite, de » m'adresser à une autre.

» J'ai tant appris d'amour et de son gouverne- » ment, ma belle dame, qu'avant de vous aban- » donner complétement mon cœur, je verrai d'abord » si je dois trouver merci près de vous. Mon cœur est » encore assez à moi pour que je puisse vous l'ôter...

» Je vous ai prié de ne pas me faire souffrir, et je » vous ai déclaré quel est mon désir. Ne croyez pas

» que j'aille vous aimer deux ou trois ans pour rien. » Je veux trouver tout de suite mon profit avec vous, » dame que j'aime tendrement, et je vous prie de » n'aller pas chaque jour me dire non. C'est un mot » que je hais, et quiconque me le dit trop souvent » est sûr d'être quitté par moi.

» Je ne dis pas que vous êtes la plus belle qui soit » au monde, et ne vous en fâchez pas, ma bonne » dame. Je ne suis ni un comte, ni un duc, ni un » marquis, et il me semble qu'il ne me conviendrait » pas d'aimer la fleur des dames. Mais vous avez » bien assez de beauté, de jeunessse et de mérite » pour que je m'en contente, et je m'en tiendrai à » vous, si vous me faites du bien. »

Je fais grâce au lecteur du dernier couplet où le troubadour désenchanté s'explique du même ton et avec la même platitude de franchise, sur un dernier point plus délicat que les autres.

J'ai terminé le dernier chapitre sur la poésie amoureuse des troubadours, par des citations qui ont pu donner une idée de la décadence de cette poésie, sous le rapport de l'art et de la littérature. Sa décadence morale est encore plus fortement marquée dans la pièce que je viens de traduire. Ainsi déchurent, se corrompirent et disparurent ensemble l'enthousiasme poétique et l'enthousiasme de l'amour chevaleresque, qui étaient nés l'un de l'autre, s'étaient développés l'un par l'autre, et furent, tant qu'ils coexistèrent, le phénomène le plus brillant du moyen âge dans le midi de la France.

CHAPITRE XIX.

POÉSIE LYRIQUE DES TROUBADOURS.

IV. — Pièces sur les croisades.

GUERRES DE LA TERRE SAINTE.

Après l'amour, la poésie provençale lyrique ne célébra rien aussi volontiers que la valeur guerrière, soit dans les guerres ordinaires, soit dans les guerres religieuses. Parmi ces dernières, elle chanta particulièrement celles qui, sous le nom de croisades, ont fait tant et si diversement de bruit dans l'histoire. Il semblerait en effet qu'il n'y eût guère d'argument mieux approprié que celui-là au génie de ces troubadours qui se piquaient de religion autant que d'esprit chevaleresque, et l'on pourrait être tenté, à en juger d'avance et sur les apparences générales, de se représenter leurs chants de croisade comme les plus beaux de tous, ou du moins comme bien supérieurs à ceux où ils n'ont célébré que la bravoure chevaleresque dégagée de tout motif religieux. Mais au risque de compromettre un peu la renommée de religiosité acquise aux troubadours, je serai obligé de dire et de prouver qu'ils ont chanté beaucoup plus poétiquement la guerre libre, la guerre pour la guerre, que la guerre sainte des croisades. Je ne parlerai d'abord que de cette dernière.

Nous n'avons certainement plus aujourd'hui toutes

les pièces lyriques des troubadours relatives aux croisades, mais celles qui nous restent en sont probablement les meilleures, celles qui dans leur nouveauté firent le plus de bruit et produisirent le plus d'effet, de sorte qu'elles représentent avantageusement celles qui peuvent être perdues, et qu'il n'y a point d'inconvénient à faire abstraction de ces dernières, dans un aperçu général sur cette branche de la poésie provençale.

La première croisade dut être, partout où elle fut prêchée, le sujet de divers chants populaires. Mais ce n'est qu'en Italie, et plus particulièrement en Lombardie, que l'histoire fait quelque mention de ces chants. Elle en signale au moins un, qu'elle désigne par la dénomination de *chant du passage* (*de ultreia*), et auquel elle semble attribuer une puissante influence sur le zèle avec lequel les Lombards marchèrent à cette première croisade. Mais c'est là tout ce que l'on peut dire de ce chant : il ne nous en est pas parvenu un seul mot : on ne sait même pas s'il était en latin ou dans quelque dialecte italien. La première supposition est la plus probable.

La première croisade ayant été, comme nous le verrons en son lieu, le sujet de plusieurs grandes compositions épiques en provençal, il n'y a pas moyen de douter qu'elle ne fut aussi le thème de divers chants de moindre étendue, les uns historiques, les autres lyriques. Mais tous ces chants étaient déjà perdus au treizième siècle ; il ne restait plus dès lors que celui du comte de Poitiers, Guil-

laume IX, que j'ai traduit plus haut, et où l'on a pu voir avec quelle répugnance et avec quels regrets ce chef peu enthousiaste de croisés, quitta son bon duché d'Aquitaine pour aller guerroyer en Terre-Sainte.

Le mouvement de la seconde croisade commença en 1146. Tout le monde sait que saint Bernard en fut l'instigateur principal, le prédicateur tout-puissant, le directeur suprême, et qu'il n'aurait tenu qu'à lui d'en être le chef militaire. L'assemblée de Vezelai, où Louis VII et les principaux seigneurs de France se croisèrent à la voix du saint, fut presque aussi nombreuse que celle où, cinquante ans auparavant, le pape Urbain II avait prêché pour la première fois la guerre sainte. Le même cri de *Dieu le veut! Dieu le veut!* par lequel les peuples réunis à Clermont avaient répondu à l'exhortation du pontife, fut celui par lequel la foule innombrable de Vezelai accueillit, comme un second ordre du ciel, l'appel de l'abbé de Citeaux à la seconde croisade.

Raymond V, comte de Toulouse, assista à cette assemblée de Vezelai; il y prit la croix et entraîna de la sorte une grande partie du Midi dans le mouvement de cette croisade. Mais les troubadours n'intervinrent pas dans ce mouvement; ils ne le secondèrent pas, et Raymond V lui-même, leur patron, partit pour aller mourir en Terre-Sainte, sans obtenir d'eux le moindre éloge pour ce dévouement héréditaire dans la race de Raymond de Saint-Gilles. Ainsi que nous le verrons ailleurs, ils réservèrent leurs

chants pour d'autres croisades qui se préparaient vers la même époque contre les Arabes d'Espagne.

Il n'existe, ou du moins je n'ai aperçu dans tous les recueils de poésies lyriques provençales, qu'une seule pièce relative à la croisade de Saint-Bernard, et une pièce qui y fait plutôt une allusion vague et indirecte qu'elle n'en est l'éloge ou la prédication. La pièce est de ce même Marcabrus dont j'ai parlé plus haut avec quelque détail, et elle est, comme la plupart des siennes, d'un tour assez original; Marcabrus n'y avait probablement songé ni à saint Bernard, ni aux tristes résultats de sa croisade; mais la pièce n'en est pas moins par le fait une sorte de commentaire poétique assez naïf et assez hardi de quelques paroles fameuses du saint. Celui-ci, rendant compte au pape Eugène III des succès de sa prédication, les avait ainsi résumés en peu de mots :

« Les villes et les châteaux sont déserts, au point » qu'il y reste à peine un homme pour sept femmes; » et l'on ne voit partout que des veuves dont les » maris sont vivants. »

Voici maintenant la pièce de Marcabrus : on la rapprochera facilement en idée des paroles un peu aventurées du saint.

« Près de la fontaine du verger, le long du sable, » à l'ombre d'un arbre fruitier où chantaient les » oiseaux, sur un tapis d'herbe verte et de blanches » fleurs, je trouvai seule (l'autre jour) celle qui ne » veut pas mon bonheur.

» C'est une gentille demoiselle, fille d'un seigneur

» de château. J'imaginai qu'elle était là pour jouir » de la saison nouvelle, de la verdure et du chant » des oiseaux, et je crus qu'elle prêterait volon- » tiers l'oreille à mes propos. Mais il en fut bien » autrement.

» Elle se mit à pleurer au bord de la fontaine, et » soupirant du fond du cœur : Jésus, dit-elle, roi du » monde, c'est à cause de vous que j'endure une » peine si grande. Vos affronts retombent sur moi : » car les plus vaillants de ce monde vont vous servir » (outre-mer), vous le voulez ainsi!

» Et il y est allé aussi, lui, mon ami, mon beau, » gentil, vaillant ami; et moi, je suis restée seule ici » à le désirer, à pleurer, à me désoler. Ah! quelle » mauvaise pensée il a eue, le roi Louis, d'ordonner » cette croisade, qui a fait entrer tant de douleur » dans mon cœur!

» Quand je l'entendis se désoler de la sorte, je » m'approchai d'elle le long du clair ruisseau : Belle, » lui dis-je, fraîche couleur et beau visage se flé- » trissent par trop pleurer. Il ne faut pas vous déses- » pérer; celui qui fait feuiller les bois, peut encore » vous donner de la joie.

» Oh! Seigneur, dit-elle, je crois bien que Dieu » aura merci de moi quelque jour dans l'autre vie, » comme de bien d'autres pécheurs. Mais il m'ôte » en attendant, en ce monde, celui qui faisait ma » joie, celui que j'ai si peu gardé et qui est mainte- » nant si loin de moi! »

Une telle pièce, jointe au silence des autres trou-

badours, n'annonce pas un enthousiasme bien vif pour la seconde croisade dans les pays de langue provençale.

Ce fut autre chose de 1189 à 1193, durant les apprêts un peu lents de la troisième croisade. Celle-là excita vivement la verve des troubadours. Ce fut pour celle-là qu'ils firent presque toutes les pièces de poésie que l'on a d'eux sur les guerres saintes, toutes celles du moins qui méritent une mention un peu expresse dans l'histoire poétique du moyen âge. Leur zèle dans cette circonstance n'est pas difficile à expliquer.

D'abord la troisième croisade fut prêchée à l'époque la plus florissante de la poésie provençale. Jamais il n'y avait eu autant de troubadours qu'alors, ni de si distingués, et jamais il n'y avait eu entre eux tous une émulation si vive.

D'un autre côté, la haute renommée des chefs de l'entreprise était, pour les troubadours, une raison très-particulière de s'intéresser à cette entreprise, d'y prendre part et de la célébrer d'avance. L'empereur Frédéric Barberousse, et Richard Cœur-de-lion, étaient les héros favoris de ces poëtes. Philippe-Auguste ne leur était pas aussi agréable, mais Philippe-Auguste avait commencé à prendre, sur le Midi, un ascendant à raison duquel personne n'y pouvait être indifférent à ses projets ni à ses actes.

Ces raisons réunies expliquent de reste l'émulation avec laquelle les troubadours chantèrent la troisième croisade. Giraud de Borneil, Raimbaud de

Vaqueiras, Pierre Cardinal, Bertrand de Born, Pierre Vidal, Gancelm Faydit, et beaucoup d'autres moins célèbres, nous ont laissé, sur cet événement, des pièces de vers qui comptent parmi les plus remarquables de chacun d'eux. Non contents de prêcher la guerre sainte, plusieurs voulurent la faire; ils y suivirent ceux qu'ils y poussaient; leur enthousiasme poétique fut mis à l'épreuve des événements; nous verrons comment il s'en tira.

Les pièces des troubadours relatives à la troisième croisade et à toutes les croisades subséquentes, sont de deux genres, et forment deux classes nettement distinctes à raison du but et du motif. Les unes sont des exhortations formelles adressées au public, de prendre la croix, de passer outre-mer. Les autres sont des chants inspirés par des motifs personnels, dans lesquels les troubadours, sans s'inquiéter de qui va ou ne va pas aux croisades, expriment là-dessus leurs sentiments et leurs résolutions. Ces derniers rentrent plus ou moins dans les genres ordinaires de composition des troubadours, c'est pourquoi je m'y arrêterai peu. Il suffira de montrer, par quelques exemples, comment ces idées de croisade et de guerre sainte intervenaient parfois dans les destinées amoureuses des troubadours.

Parmi ceux d'entre eux qui passaient outre-mer, il y en avait peu dans la résolution desquels l'amour n'entrât pour quelque chose. Les uns y allaient se faire tuer du regret d'avoir perdu leurs dames, d'autres se distraire ou se consoler des rigueurs ou

de l'infidélité de la leur, tel autre encore y passait par l'ordre de la sienne, ou dans l'espoir de la décider, par cette preuve de dévoûement, à lui accorder enfin son amour. Mais, quel qu'en soit le motif, cette résolution aventureuse suffit d'ordinaire pour répandre un certain charme particulier sur les chants dans lesquels elle est exprimée.

Un des plus gracieux que je connaisse et puisse citer, appartient à un troubadour nommé Peirols, dont j'ai déjà parlé. C'était un pauvre chevalier qui aima longtemps une sœur du dauphin d'Auvergne, femme de Beraud de Mercœur, un des grands barons du pays. On ne voit pas précisément à quelle époque ni avec qui il passa en Syrie : mais il est sûr qu'il y alla au moins une fois, dans quelqu'une des expéditions qui suivirent immédiatement la grande croisade de Richard Cœur-de-lion et de Philippe-Auguste, et qui en furent comme la traînée. Au moment de partir, il fit la pièce suivante qui est un dialogue entre lui et l'Amour. C'est, à mon avis, une des pièces de son genre les plus gracieuses et les plus délicates.

« Lorsque l'amour vit mon cœur affranchi de toute » pensée de lui, il m'assaillit d'une querelle, et vous » allez ouïr comment : Ami Peirols, c'est grand méfait à vous de me quitter; quand vos pensées ne » seront plus à moi, quand vous ne chanterez plus, » que serez-vous, dites-moi, que vaudrez-vous?

» Amour, je vous ai longuement servi, et vous » n'avez eu nulle pitié de moi : vous savez le peu de » bien qui m'est revenu de vous! je ne vous accuse

» pas, mais accordez-moi du moins bonne paix pour » l'avenir : je ne demande rien de plus, je n'aspire » à rien de plus doux.

» Quoi! Peirols, vous mettez en oubli la belle et » noble dame qui, par mon ordre, vous accueillit si » gracieusement et avec tant d'amour! vous avez le » cœur bien léger, et personne ne l'eût dit à vos » chansons, tant vous y sembliez joyeux et amoureux!

» Amour, j'ai constamment aimé ma dame depuis » que je l'ai vue, et je l'aime encore, je l'aime sans » folle pensée, tant elle m'a plu, tant elle m'a charmé » dès le premier moment. Mais le temps est venu, » pour beaucoup d'amis, de quitter en pleurant leurs » amies qui, si n'était Saladin, resteraient joyeuse- » ment avec elles.

» Peirols, ce ne sont pas les assauts que vous don- » nerez à la tour David qui en chasseront les Turcs » ni les Arabes. Écoutez un bon et gentil conseil· » aimez et chantez. Quoi! vous iriez à la croisade, » et les rois n'y vont pas! voyez les guerres qu'ils se » font, voyez les barons, comme ils inventent des » sujets de querelle!

» Amour, je ne vous ai jamais failli : vous le savez. » Mais aujourd'hui je suis contraint de vous désobéir. » Je prie Dieu mettre la paix entre les rois, et d'être » mon guide. La croisade tarde trop, et grand be- » soin serait que le pieux marquis de Montferrat eût » plus de compagnons! »

Peirols partit en effet, comme il en avait le projet, en dépit des conseils de l'Amour, et nous verrons

tout à l'heure quels adieux il adressa à la Syrie, après y avoir fait quelque séjour. Je reviens, en attendant, à l'autre genre des pièces des troubadours relatives aux croisades.

Ces pièces se nommaient *prezies*, *prezicansas*, prédications, et ce titre, qui leur convient à tous égards, ne laisse aucune incertitude sur leur destination. C'était d'exhorter la masse des populations chrétiennes, et plus particulièremet la classe chevaleresque, à prendre les armes contre les infidèles de la Terre-Sainte. Nul doute, d'après cela, qu'elles ne fussent chantées avec un certain appareil sur les places publiques, dans les rues des villes, à la porte ou dans l'intérieur des châteaux, partout, en un mot, où il y avait des concours d'hommes.

Le fond, la substance même de ces prédications poétiques répondait de tout point à leur objet et à leur titre. Les arguments que faisaient les troubadours, pour exciter les peuples à se croiser ou à subvenir aux frais de la croisade, étaient calqués sur ceux que l'Église faisait dans le même but : c'étaient des arguments pieux, théologiques, mystiques, qu'ils empruntaient en général tout faits, tous formulés, aux sermons des moines ou des prêtres.

« Dieu étant mort sur la croix pour les hommes, » prendre la croix et aller combattre en Terre-Sainte, » était, pour tout chrétien, la plus belle occasion » de rendre à Dieu amour pour amour, sacrifice » pour sacrifice. Mourir en combattant les Infidèles, » était la plus désirable de toutes les morts ; c'était

» l'échange assuré des joies éternelles du Paradis » contre les soucis et les misères de la terre. C'était » folie extrême aux grands seigneurs et aux rois, au » lieu de se réunir pour aller exterminer les Infidèles, » de se faire impitoyablement la guerre entre eux » pour un peu de vaine gloire, ou tout au plus pour » un peu de terre. »

Telle est, réduite à sa plus simple expression, la partie religieuse de presque toutes les pièces de poésie provençale sur les croisades. Les troubadours semblaient n'y vouloir être que les auxiliaires des prédicateurs ecclésiastiques; ce que ceux-ci disaient gravement en prose dans les églises, les autres le répétaient en plein air avec le charme additionnel de la musique et des vers.

Ces pieuses exhortations n'allaient cependant pas également bien à la bouche des ecclésiastiques et à celle des poëtes provençaux. L'Église était à son aise avec les puissances mondaines, avec les grands seigneurs et les rois; elle n'avait aucune raison de ménager leur vénalité, leur ambition, leur turbulence, leur amour de la gloire et du plaisir. Plus que jamais brouillée avec la chevalerie, aux écarts de laquelle elle imputait les désastres de la précédente croisade, l'Église ne songeait nullement à flatter les chevaliers; et quand elle les envoyait en Terre-Sainte, c'était surtout une occasion d'expier les désordres habituels de leur vie chevaleresque, qu'elle se piquait de leur offrir.

Il n'en pouvait être de même des troubadours prêchant la croisade. Ils étaient bien persuadés de

dire vrai en tout ce qu'ils disaient là-dessus. Mais à côté de cette idée ils en avaient d'autres qu'il n'était pas facile de mettre d'accord avec elle. Car ils croyaient aussi à la chevalerie, à la gloire, à l'amour, et il était bien malaisé que cette croyance, à laquelle tenait pour ainsi dire leur existence et leur génie, ne perçât pas de quelque manière dans les occasions même où ils avaient le plus à cœur de ne parler que le langage austère de la religion et de la foi. Peut-être, parmi tant de prédications sur la croisade composées par eux, y en a-t-il quelques-unes où ce langage domine en effet assez pour couvrir ce qui peut y faire disparate. Mais, dans la plupart et dans les plus remarquables, les idées poétiques des troubadours percent vivement et de manière à faire contraste avec l'idée religieuse, qui a l'air d'en être le principal motif. Or, les degrés, les nuances, les variétés de ce contraste sont ce qu'il y a de plus piquant et de plus caractéristique dans le genre de compositions dont il s'agit. C'est en les prenant sous ce point de vue que je tâcherai d'en donner quelque idée.

Pierre Vidal, de Toulouse, composa sur la troisième croisade, où il alla de sa personne, plusieurs pièces où il y a de beaux détails. Voici un court passage d'une :

« Les hommes ne devraient point tarder à bien » dire et à mieux faire, tandis que la vie leur dure, » car le monde n'est qu'un souffle, et celui-là fait la » folie la plus grande qui s'y fie le plus. » Cela, et ce qui y fait suite, était assez grave et très-conve-

nable dans une exhortation à la croisade. Mais Pierre Vidal, qui se piquait de galanterie et de chevalerie, qui avait été fait chevalier par quelqu'un de ses hauts patrons, n'était pas homme à parler longuement sur ce ton et à perdre de vue durant cinq ou six stances ses sentiments favoris. Voici ce qui, dans la pièce, précède le passage que je viens de citer :

« Si, de fatigue ou de souci, je cessais de chanter, » le monde dirait peut-être que mon esprit et ma » valeur ne sont plus ce qu'ils ont coutume d'être. » Mais je puis bien jurer que jamais si fort ne me » plurent jouvence et chevalerie, amour et donnoi. »

Ce sont, comme on voit, les idées ordinaires de galanterie qui dominent ici la pensée de la croisade, et le contraste est encore plus marqué dans les stances subséquentes, où le poëte revient longuement à sa dame, et paraît beaucoup plus occupé d'elle que de la délivrance du saint tombeau.

Voici maintenant les deux dernières stances d'une pièce que Raimbaud de Vaqueiras composa sur la croisade à la tête de laquelle partit le marquis de Montferrat, en 1204.

« Notre seigneur nous ordonne à tous d'aller re- » conquérir le saint Sépulcre et la croix. Que celui-là » donc qui veut être en sa compagnie, et vivre à » jamais dans le ciel, meure ici pour lui : qu'il fasse » tous ses efforts pour passer la mer et exterminer » la race chienne des infidèles.

» Beau chevalier pour qui je chante, je ne sais, à » cause de vous, si je dois garder ou quitter la croix :

» je ne sais comment aller ni comment rester. Car » votre beauté me fait tant souffrir, que je meurs si » je vous vois, et en toute autre compagnie où je ne » puis vous voir, il me semble mourir dans un » désert. »

Je n'ai pas besoin d'insister sur l'espèce de démenti que le troubadour amoureux donne dans ce passage au troubadour croisé. Je citerai encore un exemple du même genre de contradiction.

Le fameux Bertrand de Born fut un des poëtes provençaux qui prêchèrent les croisades. Entre autres pièces sur ce sujet, il en écrivit une à la louange de Conrad de Montferrat, frère du marquis Boniface qui, en attendant l'arrivée en Syrie des rois Richard et Philippe-Auguste, s'y défendait avec bravoure contre Saladin. Or, voici la seconde stance de cette pièce :

« Seigneur Conrad, je vous recommande à Dieu, » et je serais là-bas, avec vous, je vous jure, si les » délais des comtes, des ducs, des princes et des » rois, ne m'avaient obligé à renoncer à mon pro- » jet. Et puis j'ai vu ma dame, ma belle et blonde » dame! et j'ai perdu tout courage de partir; sans » quoi j'aurais fait ma traversée il y a plus d'un an. »

Ces exemples suffisent pour montrer avec quelle facilité les idées ordinaires d'amour et de galanterie revenaient dans les prédications des troubadours sur les croisades, à travers tous les sentiments et tous les arguments religieux qui semblaient naturellement devoir les exclure.

Ces prédications offraient aussi fréquemment une disparate d'un autre genre. Les troubadours cherchaient à faire valoir de leur mieux les idées chrétiennes sur le néant des grandeurs et de la gloire mondaine; mais dans la réalité, ils ne pouvaient s'empêcher de mettre le plus grand prix à cette gloire, et d'en regarder la poursuite comme un mérite. De là, de leur part, la prétention de concilier les idées générales de chevalerie, les tendances naturelles de l'esprit chevaleresque, avec les motifs et le caractère religieux des croisades.

« Quelle folie, dit Pons de Capduelh, quelle folie » pour tout preux baron, de ne pas secourir la croix » et le saint tombeau! puisqu'avec les belles armures, » avec la gloire, avec la courtoisie, avec tout ce qui » est avenant et honorable, nous pouvons obtenir » la jouissance du Paradis.

» On va voir maintenant, dit un autre avec la » même bonne foi d'enthousiasme, on va voir quels » sont ceux qui désirent à la fois la gloire du monde » et la gloire de Dieu; car ceux-là peuvent gagner » l'une et l'autre qui se mettront franchement en » pèlerinage pour recouvrer le saint Sépulcre. »

Enfin, dans les pièces des troubadours sur les croisades, il y en a où le sentiment chevaleresque domine le sentiment religieux, et celles-là sont naturellement les plus conformes à l'esprit général de la poésie provençale. Telles sont, entre autres, celles de Giraud de Borneil, par cette raison les plus remarquables de toutes, celles où il y a le plus d'élé-

vation et d'unité de sentiment. Je donnerai, des deux plus belles, les passages que je n'ai pas trouvés par trop difficiles à traduire, et je les donnerai comme s'ils ne faisaient qu'une seule et même pièce.

« Je reviens, en l'honneur de Dieu, à mes chants » auxquels j'avais renoncé. Ce n'est point le gazouil- » lement des oiseaux, ce n'est point la feuille nou- » velle, ce n'est point la gaieté qui m'y invitent. Je » suis triste et courroucé voyant dominer le mal, » défaillir le mérite et surgir l'iniquité.

» Je m'émerveille à considérer à quel point le » monde est endormi, comment est desséché la ra- » cine de tout bien, et avec quelle vigueur le mal » germe et grandit. A peine prend-on garde aux ou- » trages faits à Dieu, et tandis que, parmi nous, les » puissances se querellent entre elles, ces perfides » Arabes sans loi possèdent tranquillement la Syrie.

» Mais voici le moment venu où nul homme hardi » et vaillant en armes ne peut plus refuser sans » honte son service à Dieu. Et puisque là où est le » bon vouloir, l'esprit saint ajoute le pouvoir, que » chacun prenne garde à ne point compromettre la » sainte entreprise. Que ceux qui répondent à l'ap- » pel de Dieu ne fassent qu'une seule et même force. » On ne vit jamais beaux succès naître de volontés » en discorde.

» Plus un homme est puissant, plus il doit s'ef- » forcer de plaire à Dieu. Les belles armes, la cour- » toisie, les beaux passe-temps ne sont point un

» mal dès l'instant où l'Esprit-Saint y met racine.
» L'homme preux, celui qui cherche à se distinguer,
» ne sera point haï de Dieu pour sa vaillance, ni
» pour ses belles manières courtoises.

» De nobles plaisirs, si le cœur et la foi ne sont
» pas en défaut, seront un jour ou l'autre pardon-
» nés. Un homme de haute nature ne sait pas vivre
» en tristesse et en souci. Et si jouvence et joie sont
» aujourd'hui honnies et bannies, c'est la faute de
» ces vils puissants, qui ne savent plus ce que c'est
» que don et hospitalité, qui s'épouvantent de tout
» acte généreux.

» Mais laissons les vils : il est trop pénible de par-
» ler d'eux; et songeons plutôt à détruire les Turks
» orgueilleux et leur méchante loi. »

L'indulgence toute poétique, toute courtoise, pourrait-on dire, avec laquelle Giraud de Borneil, si religieux qu'il se montre d'ailleurs dans ces fragments, y traite les goûts et les mœurs chevaleresques, est assez remarquable : on serait tenté de la regarder comme le signe d'une tendance expresse à transférer du clergé à l'ordre féodal l'initiative des croisades; et cette tendance fut en effet l'une de celles que développa aux douzième et treizième siècles, la lutte du sacerdoce et de l'empire.

Parmi les troubadours qui, par exception, cherchèrent de préférence, dans leurs prédications sur les croisades, à faire valoir les arguments purement religieux ou ecclésiastiques, il y en eut quelques-

uns qui essayèrent au moins de s'approprier ces arguments, de les empreindre de leur imagination, de leur donner un tour plus libre, une forme plus poétique. De ce nombre fut Pierre Cardinal, troubadour très-distingué, dont j'aurai à parler beaucoup, quand nous en serons aux genres satiriques de la poésie provençale. On a de lui, sur la troisième croisade, une pièce dans laquelle il n'emploie guère que des arguments pieux et mystiques; mais ces arguments, il cherche à les rajeunir tantôt par une expression plus ingénieuse, tantôt par des images qui n'ont point l'air d'être empruntées au langage ordinaire de l'Église. Je crois pouvoir en citer quelques traits.

« Des quatre extrémités de la croix, l'une se dresse » vers le firmament; l'autre plonge en bas vers » l'abîme; une troisième regarde l'orient et la der» nière l'occident. La croix marque ainsi, que le » pouvoir du Christ s'étend à toutes les parties de » l'univers.

» La croix est la vraie bannière du roi, dont relève » tout ce qui est.

. . . .

» Certes, ce fut une grande merveille, que l'arbre » où la mort était née nous portât de nouveau vie » et pardon. Tout homme qui voudra l'y chercher » trouvera sur la croix le vrai fruit de l'arbre de » la science.

» Ce fruit si beau, ce fruit si doux, nous sommes » tous invités à le cueillir amoureusement. Cueil-

» lons-le donc, tandis que la saison en dure; or, » prendre la croix, c'est le cueillir. »

En résumant tout ce que je viens d'indiquer de la conduite et des sentiments des troubadours, relativement à la troisième croisade, ou à celles qui en furent la suite immédiate, on voit qu'ils s'évertuèrent de toute manière pour le succès de ces expéditions; et tout autorise à présumer que leurs chants ne furent pas sans influence sur les résolutions de tant de vaillants chevaliers qui marchèrent au secours de la Terre Sainte, sous la bannière de Richard Cœur-de-lion, de Philippe-Auguste, de Boniface de Montferrat, des légats du pape Honoré III.

Le résultat de ces croisades, sans en excepter celle où commandèrent en personne Philippe-Auguste et Richard Cœur-de-lion, ne répondit pas à beaucoup près à l'enthousiasme, ni aux immenses moyens avec lesquels elles avaient été entreprises. Philippe-Auguste se retira, aussitôt qu'il put le faire avec une apparence d'honneur, et laissa son illustre rival s'épuiser en exploits plus brillants qu'utiles, qui ne changèrent rien à la condition précaire des puissances chrétiennes de la Syrie.

Ce fut bien pis dans les croisades subséquentes, où quelques succès téméraires ne servirent qu'à amener des désastres irréparables. Mais je ne saurais mieux faire que de citer, à ce sujet, un court passage de l'élégant écrivain à qui nous devons la dernière et la meilleure histoire des croisades.

« La troisième croisade, quoique malheureuse,

dit M. Michaud, n'excita pas tant de plaintes que celle de saint Bernard, parce qu'elle ne fut point sans gloire. Elle trouva néanmoins des censeurs, et les raisons par lesquelles on la défendit ont beaucoup de ressemblance avec celles qu'employèrent les apologistes de la seconde guerre sainte. « Il s'est » trouvé des gens, dit l'un d'eux, qui, raisonnant à » tort et à travers, ont osé soutenir que les pèlerins » n'avaient rien gagné dans la terre de Jérusalem, » puisque la ville sainte était restée au pouvoir des » Sarrasins : mais ces hommes ne comptent-ils » donc pour rien le triomphe spirituel de cent mille » martyrs ! Qui peut douter du salut de tant de » nobles guerriers qui se sont condamnés à toutes » sortes de privations pour mériter le ciel, et que » nous, nous avons vus nous-mêmes, au milieu de » tous les périls, assister chaque matin à la messe » que célébraient leurs propres chapelains? »

» Ainsi, ajoute M. Michaud, ainsi parlait Gauthier Vinisauf, auteur contemporain. Compter parmi les avantages d'une croisade le nombre immense des martyrs qu'elle a faits, doit paraître une idée singulière. »

Les troubadours, à qui l'enthousiasme religieux ne manquait cependant pas, comme nous l'avons assez vu, ne se résignèrent pas si pieusement aux résultats des expéditions qu'ils avaient prêchées avec tant d'ardeur. Au milieu de tant de martyrs, ils auraient voulu voir un certain nombre de chrétiens debout et victorieux : ils peignirent sans ménagement les

maux et les revers des croisades, et les imputèrent à qui de droit; aux chefs ecclésiastiques ou militaires de ces entreprises. Plus il y avait eu de zèle dans leurs exhortations belliqueuses, plus il y eut de franchise et d'amertume dans leurs palinodies; et l'on a parfois besoin, quand on rapproche celles-ci des premières, de s'assurer qu'elles sont bien les unes et les autres l'œuvre d'un seul et même poëte.

Le brusque retour de Philippe-Auguste, qui compromit les résultats présumables de la troisième croisade, en fut, à ce qu'il paraît, un des incidents qui scandalisèrent le plus les troubadours. L'un de ceux que j'ai déjà cités, Pierre Vidal de Toulouse, composa une prière dans laquelle se trouve le passage suivant :

« Le pape et les faux docteurs ont mis la sainte » Église en telle détresse, que Dieu lui-même s'en » courrouce. Grâce à leurs péchés et à leurs folies, » les hérétiques se sont levés; car quand ils donnent » l'exemple du mal, il est difficile de trouver quel- » qu'un qui s'en abstienne.

» Et c'est de France que vient tout le désastre; de » France, autrefois la terre des preux. Mais cette » terre a maintenant un roi qui manque à la gloire » et à Dieu; un roi qui a délaissé le saint Sépulcre; » un roi qui achète, vend et tient marché comme un » serf ou comme un bourgeois, faisant de la sorte » honnir ses Français.

» Le monde va de telle sorte, que ce qui était mal » hier est pire aujourd'hui; et depuis que le guide

» (des guerriers de Dieu, le vaillant Frédéric) a péri, » nous n'avons plus entendu parler d'empereur » glorieux ni brave. »

L'empereur Henri VI n'avait point encore fait prêcher la croisade de 1196 lorsque Pierre Vidal s'exprimait ainsi. En parlant de lui, après cette croisade, le troubadour ne se serait pas borné sur son compte à une allusion vague et dédaigneuse.

Mais de toutes les pièces des troubadours relatives à l'issue des croisades de cette période, la plus piquante est de ce même Peirols, dont j'ai traduit tout à l'heure un gracieux dialogue avec l'Amour, composé à l'époque de son départ pour la Terre-Sainte. La pièce dont il s'agit ici est d'une date postérieure : elle fut écrite en Syrie, immédiatement après la reprise de Damiette par le sultan d'Égypte, sur qui les croisés chrétiens l'avaient conquise l'année d'auparavant, par des efforts et avec des fatigues incroyables. L'expédition avait été faite, au nom de Frédéric II, et sous les ordres de deux de ses lieutenants. Voici comment parlait Peirols au moment de repartir pour la Provence :

« J'ai vu le fleuve Jourdain ; j'ai vu le sépulcre, » et je vous rends grâces, vrai Dieu, Seigneur des sei- » gneurs, de m'avoir montré la sainte terre où vous » naquîtes : cette vue a rempli mon âme de conten- » tement.

» Je ne demande plus maintenant que bonne mer » et bon vent, bon navire et bons pilotes, pour re- » tourner vite à Marseille : de là, je ferai mes adieux

» à Sur, à Saint-Jean d'Acre et à Tripoli ; à l'hos-
» pice, au temple et à la mer de Roland.

» Le vaillant roi Richard a été chétivement remplacé ici ; et voilà que la France a perdu le bon roi, les fleurs de lis le bon seigneur qu'elles avaient naguère. L'Espagne avait de même un roi brave qu'elle n'a plus : le Montferrat pleure son bon marquis et l'empire son vaillant empereur. Et je ne sais comment vont se conduire leurs successeurs.

» Beau Seigneur Dieu, si vous suiviez mes conseils, vous regarderiez bien qui vous faites empereur, qui vous faites roi, et à qui vous donnez tours et châteaux. Dès qu'ils sont en pouvoir, les hommes ne font plus aucun cas de vous, et j'ai vu l'empereur faire, dans un autre temps, maints serments qu'il fausse aujourd'hui.

» Empereur (à Damiette) ! Damiette vous attend ; la tour blanche pleure nuit et jour (et redemande) votre aigle qu'un vautour en a chassé. Bien est couard l'aigle qui se laisse battre par un vautour. La gloire acquise par le Soudan est une honte pour vous ; et votre honte à part, c'est un mal pour nous tous ; c'est un dommage pour notre loi. »

Il y a peut-être dans cette courte pièce plus d'énergie, de vivacité et d'élan poétique, que dans aucune de celles où les troubadours prêchaient la croisade. Et les raisons n'en sont pas difficiles à concevoir. Pour des poëtes comme les troubadours, qui manquaient d'idées et de savoir, le développement un

peu varié d'une idée vague et générale, comme celle des croisades, était la chose du monde la plus difficile. Il n'y avait pas jusqu'à leur foi religieuse qui ne fût, à certains égards, un obstacle à ce développement. Ne se figurant guère de paroles plus puissantes, ni par conséquent plus poétiques, que les formules simples et précises de leur croyance, ils ne pouvaient être tentés de s'en écarter beaucoup.

Lorsque, au contraire, ils parlaient des revers, des mécomptes, des fautes et des vices des croisés, ce n'était plus que de la satire historique qu'ils faisaient, et leurs tableaux, leurs allusions participaient dès lors plus ou moins à l'intérêt positif et à la variété naturelle de leurs sujets.

Son mérite intrinsèque à part, la pièce de Peirols que je viens de citer se distingue par une particularité accidentelle. Elle fut, comme j'ai dit, écrite en Syrie, vers 1222 ; or c'est, je crois, l'unique pièce de son genre que l'on puisse citer comme ayant été composée dans l'intervalle de 1204, époque de la croisade du marquis de Montferrat, à 1228, époque de celle de l'empereur Frédéric II. Durant cet intervalle de vingt-quatre ans, il s'était passé dans le midi de la France des événements qui avaient violemment distrait les troubadours des affaires d'outremer.

Ces enthousiastes prédicateurs des guerres saintes avaient appris, inopinément et à leurs dépens, ce qu'étaient et comment se faisaient ces guerres pour lesquelles ils avaient à peine trouvé assez d'ardeur

à leur pays et à leur siècle. A ces croisades contre les Musulmans qu'ils avaient secondées de tout leur pouvoir, ils avaient vu substituer des croisades contre les Albigeois. Ils avaient vu égorger, par des bandes de croisés européens, la population, hérétique ou non, de plusieurs de leurs villes les plus florissantes ; ils avaient vu dévaster leurs campagnes, brûler ou démolir ces châteaux dont ils avaient si longtemps fait les délices ; ils avaient vu massacrer, exiler, dépouiller la fleur de la chevalerie du Midi, ces seigneurs si courtois et si polis qui avaient été leurs émules autant que leurs patrons. Au milieu du tumulte et de la désolation de ce bouleversement, ils n'avaient point cessé de chanter ; mais leurs chants avaient bien changé de ton, de caractère et de sujet !

Dans cette horrible crise d'une longue lutte entre leurs chefs ecclésiastiques et leurs chefs politiques, ils avaient pris énergiquement le parti de ces derniers, et la poésie provençale n'avait été, pendant assez longtemps, qu'un douloureux concert de plaintes et d'imprécations contre le clergé.

Lorsqu'à force de malheurs et d'énergie les peuples de langue provençale eurent un moment écarté de leur pays le fléau des croisades, et que les flots de croisés purent reprendre leur cours naturel vers les contrées musulmanes, les troubadours ne furent plus si empressés à grossir ces flots et à les rendre plus rapides. Leur enthousiasme religieux s'était, pour ainsi dire, isolé de l'Église et tourné contre elle. L'enthousiasme poétique lui-même avait déjà, chez eux, souf-

fert quelque atteinte des désastres qui avaient changé la face du Midi.

On a peu de chants provençaux sur les croisades de l'empereur Frédéric II; et ceux que l'on a appartiennent tous à des troubadours particulièrement dévoués à Frédéric, qui prêchèrent sa croisade dans son intérêt personnel, nullement dans l'intérêt général du christianisme et de l'Église. Ces chants sont encore élégants et corrects en ce qui tient à la diction et à la versification; mais ils ne sont, au fond, que des répétitions peu variées des précédents. Ils ne s'en distinguent guère que par des traits directs de satire contre le clergé.

« Le monde est, à vrai dire, bien déchu en mérite, » dit Folquet de Romans; et les clercs, qui devraient » maintenir le bien, sont les pires de tous. Ils aiment » mieux la guerre que la paix, tant leur plaisent ma- » lice et péché. Je voudrais bien avoir été des pre- » mières croisades; mais presque tout ce que je vois » de celle-ci me déplaît. »

Je ne m'arrête point à la croisade de Thibaut, comte de Champagne, roi de Navarre, qui eut lieu de 1232 à 1236. Thibaut lui-même composa sur cette expédition plusieurs pièces qui sont, en français, des plus anciennes, ou les plus anciennes du genre. Mais les troubadours du Midi ne s'en émurent guère. Ils ne parurent se réveiller un moment qu'à l'annonce des croisades de saint Louis, auxquelles le caractère personnel du monarque donnait un intérêt tout particulier. On a, sur les divers incidents

de ces expéditions, y compris la mort de saint Louis, qui en fut la catastrophe, une douzaine de pièces de différents troubadours la plupart assez obscurs.

Ces pièces n'ont presque plus rien du ton ni du sentiment de celles qu'avaient inspirées, il n'y avait guère plus d'un demi-siècle, les croisades de Richard et de Philippe-Auguste. Ce ne sont plus que des lamentations sur la répugnance que les hommes de l'ordre féodal et chevaleresque montraient alors pour ces sortes d'expéditions, et ces lamentations, en général, aussi plates que vraies, attestaient la rapide décadence de la poésie provençale, en même temps que celle du zèle pour les croisades.

« C'est grand douleur, dit Lanfranc Cigala, des » chevaliers qui sont morts en Syrie; et le dommage » serait bien pire encore si Dieu ne les avait reçus » en sa compagnie. Mais pour les chevaliers de ce » côté de la mer, je ne les vois guère empressés à » recouvrer le saint héritage. O chevaliers! vous » avez peur de la mort. Si les Turcs abandonnaient » leur bannière, ils trouveraient force champions » pour les poursuivre. Mais, fermes à leur poste, » ils ne trouvent guère d'assaillants. »

» Il y a, » dit Raymond Gancelm, de Beziers, un des plus mauvais troubadours dont il reste quelque chose, « il y a beaucoup d'hommes qui ont fait » semblant de se disposer au passage, et n'en ont pas » le moindre désir. Les excuses ne leur manquent » pas. Je ne puis partir sans une solde du roi, dit » l'un; je suis malade, dit un autre; si je n'avais des

» enfants, rien ne me retiendrait ici, assure un » troisième. »

La mort même de saint Louis, qui remplit la France de deuil, n'inspira rien de plus poétique. De trois pièces que l'on a sur cet événement, la moins plate est une longue et stupide imprécation contre la croisade. « Maudite soit Alexandrie ! maudite soit » Clergie ! maudits soient les Turcs ! » s'écrie l'auteur, ne sachant plus quoi dire, et tout cela finit par des gémissements sur la perte de toute courtoisie et de toute chevalerie. La poésie provençale était à coup sûr en pire état encore que la chevalerie quand elle produisait des choses pareilles.

La seule pièce provençale relative aux croisades de saint Louis qui mérite une mention particulière dans cet aperçu, est un peu antérieure à celles auxquelles je viens de faire allusion. Elle dut être composée vers 1266, quatre ans avant la mort de saint Louis, et les événements auxquels elle a principalement rapport sont de l'année 1265.

Cette année fut singulièrement désastreuse pour les chrétiens de Syrie. Le fameux Bibars, qui régnait alors en Égypte sous le nom de Malek Daher, avait remporté sur eux de grands avantages : il avait battu leurs auxiliaires tartares, arméniens et persans. Il avait pris d'abord la ville de Césarée, puis le château d'Arsouf, deux places que saint Louis avait fortifiées avec le plus grand soin durant son séjour en Palestine. Et, le cœur enflé de ces victoires, Bibars ne songeait qu'à en obtenir de nouvelles ; il menaçait

toutes les villes chrétiennes de Syrie, et toutes tremblaient, se tenant déjà pour perdues.

Dans ce même temps, les papes, au lieu de songer au péril de la Terre-Sainte, faisaient prêcher une croisade contre Mainfroi, fils naturel de Frédéric II, qui, à la mort de son père, s'était emparé du royaume de Naples, qu'ils avaient donné à Charles d'Anjou, frère de saint Louis.

Ce fut la tête remplie et troublée de tous ces événements, qu'un templier provençal, dont le nom n'est pas connu, écrivit la pièce suivante :

« La douleur et la colère ont pris siége en mon » âme, et de peu s'en faut qu'elles ne me tuent. » Nous tombons sous le faix de cette croix que nous » avions prise en l'honneur de celui qui y fut attaché. » Il n'y a plus ni croix, ni loi qui nous vaille contre » ces maudits félons de Turcs. Il semble au con- » traire, et tout homme le peut bien voir, que Dieu » les maintienne pour notre mal.

» Pour leur début, ils ont conquis Césarée et pris » d'assaut le fort château d'Arsouf. Ah! Seigneur Dieu, » que seront devenus tant de chevaliers, tant de ser- » vants, tant de bourgeois, qu'il y avait dans les murs » d'Arsouf? Hélas! le royaume de Syrie a déjà tant » perdu (de ses enfants), que sa force en est à jamais » tombée.

» Et ne croyez pas qu'ils s'imaginent en avoir fait » assez, ces maudits Turcs! Ils ont juré tout haut » de ne pas laisser dans ces lieux un seul homme » croyant à Jésus-Christ : de l'église de Sainte-Marie,

» ils vont, disent-ils, faire une mahomerie. Eh bien! » si Dieu, à qui tout cela devrait déplaire, y consent » et le trouve bon, il faut nous en contenter aussi.

» Bien fou est-il donc celui qui cherche querelle » aux Turcs, quand Jésus-Christ leur permet tout. » Quoi d'étonnant qu'ils aient tout vaincu, Franks » et Tartars, Arméniens et Persans, et qu'ils nous » battent ici chaque jour, nous, Templiers? Dieu, qui » veillait autrefois, dort aujourd'hui; Mahomet s'évertue de tout son pouvoir et fait travailler son ser- » viteur Malek-Daher.

» Le pape prodigue les indulgences contre les » Allemands à ceux d'Arles et de France; mais il en » est avare ici, parmi nous. Que dis-je? nos croix » s'échangent pour des croix de tournois, et la » guerre d'outre-mer pour celle de Lombardie: oui, » je vous le dis, en vérité, nous avons des légats qui » vendent Dieu et les indulgences pour de l'argent.

» Seigneurs français, laissez là la Lombardie: » Alexandrie vous a fait pire que la Lombardie; » c'est à Alexandrie que les Turcs vous ont vaincus, » faits prisonniers, et mis à rançon. »

Des paroles de ce genre, où le chagrin et le dépit d'un grand mécompte semblent déjà prendre une teinte d'ironie et de scepticisme religieux, disaient assez que le temps des croisades était passé, et si saint Louis alla se faire prendre à la Massoure, et puis mourir en Afrique, ce ne fut pas faute d'indices qui auraient dû lui faire pressentir quelque chose de semblable.

CHAPITRE XX.

POÉSIE LYRIQUE DES TROUBADOURS.

V. — Pièces sur les croisades.

GUERRES CONTRE LES ARABES D'ESPAGNE.

Les croisades étaient un mouvement général du christianisme contre l'islamisme; il était donc impossible que les Arabes d'Espagne, si voisins du foyer de ce mouvement, ne s'en ressentissent pas plus ou moins, n'eussent pas leur part de l'ouragan qui soufflait contre leurs frères d'Orient.

Toutes les relations des Arabes andalousiens avec les peuples chrétiens d'en deçà des Pyrénées, étaient fondées sur des antécédents si puissants, elles étaient tellement ce qu'avaient voulu le temps et la nécessité, que les croisades elles-mêmes n'y pouvaient rien changer d'essentiel; ces pieuses expéditions suivirent là, plutôt qu'elles ne déterminèrent, des impulsions données déjà depuis longtemps.

Durant trois siècles entiers (de 715 à 1019) les populations du midi de la France avaient eu à soutenir une lutte terrible contre les Arabes andalousiens; elles avaient partagé avec les Espagnols du nord-ouest de la Péninsule la tâche glorieuse de refouler l'islamisme sur cette côte d'Afrique, d'où il avait mis un pied sur l'Europe. Mais, à dater de 1020,

ces mêmes populations avaient cessé d'être directement intéressées aux entreprises des Arabes; elles n'intervenaient plus dans les guerres contre eux qu'accidentellement et comme auxiliaires des populations espagnoles.

Dès ce moment, les liaisons de commerce et d'affaires qui avaient commencé depuis longtemps entre l'Espagne musulmane et le midi de la France s'étaient peu à peu multipliées et consolidées, et tout indique qu'au commencement du douzième siècle elles étaient déjà assez bien établies et assez variées. Il ne restait plus guère de traces de l'horreur religieuse que les deux pays avaient eue l'un pour l'autre dans la vivacité de la première lutte. La supériorité des Arabes dans tous les arts de la civilisation était généralement sentie par les hautes classes de la société du Midi; on les admirait, on les prenait pour modèles, et l'on cédait sans répugnance au penchant que l'on se sentait pour eux.

D'un autre côté, les Arabes d'Espagne n'avaient pas en général, aux yeux des chrétiens, les mêmes torts que ceux de Syrie. Ils n'occupaient point la terre où était né Jésus-Christ; ils ne dominaient point sur les bords du Jourdain, ils n'étaient point en possession du saint Sépulcre, et ne l'avaient jamais profané. C'était une espèce de justice que les troubadours leur rendaient volontiers, même dans la ferveur des croisades; il y a un de ces poëtes, qui va jusqu'à ne point vouloir exempter les Espagnols des croisades de Syrie, à raison de leurs guerres avec leurs voi-

sins musulmans; « car bien que ce soient, dit-il, de » méchants Sarrasins, encore ne sont-ce pas eux qui » ont détruit le saint tombeau de Jésus-Christ. »

On voit, par toutes ces raisons, que les croisades ne purent être ni si animées ni si fréquentes contre les Arabes d'Espagne que contre ceux de Syrie. Il y a plus, il n'y eut pas, à proprement parler, contre les dominateurs musulmans de la Péninsule, de croisade dans laquelle ne figurât, comme auxiliaire, un parti musulman opprimé qui se trouvait avoir momentanément, contre ces dominateurs, le même intérêt que les chrétiens; la grande politique de ceux-ci consistait à saisir l'occasion de ces alliances.

La première expédition entreprise sous le nom de croisade contre les musulmans d'Espagne correspond exactement à la croisade de saint Bernard, dans le plan général de laquelle il y a toute apparence qu'elle entra comme accessoire.

Cette époque était celle d'une grande crise politique dans la Péninsule.

Les chefs africains qui, sous le nom d'Almoravides, dominaient depuis près d'un siècle tant en Espagne qu'en Afrique, étaient alors en grand péril dans les deux pays. Au delà du détroit, ils étaient assaillis par un nouveau parti, celui des Almohades; dans la Péninsule par les Arabes andalousiens, qui, depuis longtemps opprimés et mécontents, se soulevaient de toutes parts pour recouvrer leur indépendance.

Les chefs de l'Espagne chrétienne, voyant leurs

adversaires aux prises entre eux, jugèrent le moment propice pour s'étendre à leurs dépens; ils formèrent dans cette vue une vaste ligue, dont Alphonse VII, roi de Castille, fut élu chef avec le titre d'empereur, et cette ligue s'entendit, ou feignit de s'entendre, avec les Almoravides, qui, dans l'état désespéré de leurs affaires n'avaient plus le choix des expédients.

Toutes les petites puissances des côtes de la Méditerranée, tant italiennes que provençales, entrèrent dans cette ligue, où elles devaient agir de concert avec le comte de Barcelone. Le seigneur de Marseille, Guillaume de Baux, Guillaume VI de Montpellier, et la fameuse vicomtesse Ermengarde de Narbonne, sont ceux des seigneurs du Midi que l'histoire désigne comme y ayant figuré très-activement. Nul doute qu'entre les motifs pour lesquels se fit cette croisade épisodique, des intérêts de commerce et d'industrie ne fussent pour quelque chose. Aussi paraît-il que les seigneurs de l'intérieur du pays n'y intervinrent pas : d'ailleurs beaucoup d'entre eux étaient engagés dans la croisade contemporaine de Raymond V.

Je n'ai point à m'occuper des résultats militaires et politiques, ni de cette première croisade contre les musulmans d'Espagne, ni des subséquentes. Ma tâche se borne à constater la part que prirent à toutes les poëtes provençaux ; car ils prirent part à toutes : ils les chantèrent ou les prêchèrent toutes avec le même zèle que celles de Syrie, et en général avec plus de talent et de succès. Du reste, ce n'est pas uniquement pour leur plus ou moins de mérite

littéraire que les compositions des troubadours relatives aux croisades d'Espagne réclament quelque attention, c'est encore, et bien autant, pour les indices qu'elles renferment des relations du midi de la France avec l'Espagne musulmane ou chrétienne, aux époques où elles eurent lieu. Cela convenu, je reviens à la croisade d'Alphonse VII.

Marcabrus est le seul troubadour connu pour l'avoir chantée : il nous reste de lui deux pièces qui s'y rapportent, et qui, malgré le vague et l'obscurité de beaucoup de détails, ne laissent pas d'être assez curieuses.

La première est une exhortation, une sorte de prédication poétique, faite pour être chantée en public, afin d'émouvoir l'imagination des individus et des masses à cette grande entreprise projetée contre les Arabes andalousiens. Il y a seulement à cette prédication cela de singulier, qu'elle semble avoir été primitivement destinée à être adressée aux populations espagnoles; car l'auteur y désigne toujours l'Espagne comme le pays où il se trouve au moment où il est censé parler. Le plus probable, c'est qu'elle dut être en effet chantée en delà comme en deçà des Pyrénées.

La pièce est essentiellement religieuse, mais l'esprit des troubadours y perce encore çà et là, par quelques traits d'admiration ou d'indulgence pour les idées et les mœurs chevaleresques. La guerre contre les Infidèles y est mystiquement figurée comme une sorte de piscine ou de lavoir spirituel, où chaque

chrétien est invité à courir se purifier de ses péchés; et comme ce terme de lavoir (*lavador*) revient à une place fixe dans chaque couplet, la pièce prit de là le titre de *Lavador*. Les traditions provençales attestent qu'elle fut célèbre parmi les compositions des troubadours. Je n'ai point l'intention de justifier ni d'expliquer cette célébrité. Cependant, comme la pièce est la plus ancienne de son genre, et servit, selon toute apparence, de modèle à plusieurs de celles qui furent composées depuis pour les croisades de Syrie; comme, d'un autre côté, elle marque bien l'influence qu'avaient encore, sur le midi de la France, les révolutions de l'Espagne musulmane, je crois devoir essayer d'en donner une idée. Je vais la traduire aussi exactement que possible, au risque inévitable d'être souvent étrange et dur, et en prévenant d'abord que, par une bizarrerie unique en son genre, la pièce commence par un vers latin qui a l'air d'une formule de liturgie.

« *Pax in nomine Domini.* » Marcabrus a composé ce chant, vers et musique : écoutez ce qu'il dit : « Le » Seigneur, le Roi du ciel, nous a ouvert dans sa » miséricorde, tout proche, un lavoir, tel qu'il n'en » existe pas de pareil en deçà de la mer, ni par delà, » devers le val de Josaphat.

» Nous devons (tous), à suivre la raison, nous pu- » rifier matin et soir. Que celui donc qui désire se » purifier tandis qu'il a vie et force, coure au (saint) » lavoir où est notre guérison. (Malheur à nous) si » nous arrivons auparavant à la mort! tout bas (dans

» l'abîme), nous sera de là haut marquée notre (éter-
» nelle) demeure.

» Avarice et déloyauté ont banni (du monde joie)
» et jouvence. Ah! quelle douleur de voir chacun
» convoiter des biens dont le gain sera l'enfer pour
» lui, si avant de clore à jamais œil et bouche, il ne
» court au (saint) lavoir! si superbe et si farouche
» qu'il soit, chacun, à la mort, trouve plus fort que lui.

» Le Seigneur, qui sait tout ce qui est, tout ce qui
» fut et sera, nous promet ses récompenses par la
» voix de l'empereur (d'Espagne). Oh! savez-vous
» quelle sera la splendeur de ceux qui se purifieront
» au lavoir, et vengeront Dieu des outrages que lui
» ont fait les païens d'Arabie? Leur splendeur sera
» plus vive que celle de l'étoile guide-navire.

» La race de chiens du (faux) prophète, les hommes
» félons du chef (imposteur) abondent tellement ici
» (en deçà des ports), qu'il n'y reste personne pour
» honorer Dieu. (Chassons-les) par la vertu du (saint)
» lavoir, guidés par Jésus-Christ, refoulons en ar-
» rière ces chétifs qui croient aux sortiléges et aux
» augures.

» Que les lâches, que les débauchés accroupis dans
» l'ivresse et la bonne chère restent dans leurs souil-
» lures; Dieu ne veut à son lavoir que les courtois
» et les preux.....

» Déjà ici, en Espagne, le marquis et ceux du
» Temple supportent bravement le poids et l'effort
» de l'orgueil païen; et Jésus-Christ de son lavoir
» verse sur eux des biens qui seront refusés à ces

» vils recrues de prouesse qui n'aiment ni joie ni » déport. »

Si Marcabrus n'était pas déjà en Espagne quand il composa cette pièce, il y passa aussitôt après l'avoir composée ; et là, il en écrivit une seconde dans laquelle il s'adresse directement à Alphonse VII lui-même, qu'il qualifie d'empereur. Bien que moins travaillée, et d'un artifice métrique moins recherché, cette seconde pièce est néanmoins plus intéressante que la première. Il s'y trouve plusieurs allusions très-directes à l'événement qui en est le sujet et aux relations du midi de la France avec l'Espagne. Malheureusement, ces allusions sont si concises et rendues en termes si généraux ou si figurés, qu'il n'y a guère de parti à en tirer. Voici néanmoins quelques-uns des passages les plus clairs de la pièce :

« Empereur, je sais maintenant par moi-même » combien croît votre prouesse. Je me suis hâté de » venir, et je me réjouis de vous voir nourri de » joie, monté en gloire, florissant de jeunesse et de » courtoisie.

» Puisque le fils de Dieu vous requiert de le ven- » ger de la race de Pharaon, réjouissez-vous-en.

» Et si ceux d'outre les ports ne s'émeuvent, ni » pour l'Espagne, ni pour le sépulcre, c'est à vous » à prendre la tâche, à chasser les Sarrasins, et à ra- » battre leur orgueil ; Dieu sera avec vous au mo- » ment décisif.

» Tout secours manque aux Almoravides, par la » faute des seigneurs d'outre les ports qui se sont

» mis à ourdir certaine trame d'envie et d'iniquité.
» Mais chacun d'eux se flatte de se faire absoudre à
» sa mort de sa part de l'œuvre.

» Laissons donc se déshonorer ceux de l'autre côté
» des montagnes, ces barons qui aiment l'aise et les
» douceurs de la vie, les lits mollets et le bien dor-
» mir; et nous de ce côté, répondant à l'appel de
» Dieu, reconquérons glorieusement son honneur et
» sa terre.

» Ils se réjouissent fort entre eux, ces déhonorés
» qui se dispensent du saint pèlerinage, et moi je
» leur dis que le jour viendra où il leur faudra sor-
» tir de leurs châteaux; mais ils en sortiront les
» pieds en avant, la tête en arrière.

» Que le comte de Barcelone persiste seulement
» dans sa résolution avec le roi de Portugal et celui
» de Navarre, et bientôt nous irons planter nos pa-
» villons sous les murs de l'impériale Tolède, et dé-
» truire les païens qui la gardent. »

En dépit des fières assurances du troubadour, les succès de la croisade d'Alphonse VII ne furent que partiels et peu décisifs. Les Almohades, vainqueurs des Almoravides en Afrique, dominèrent partout à leur place, dans la Péninsule comme ailleurs, et ce fut dès lors à cette nouvelle dynastie de conquérants qu'eurent affaire les chrétiens espagnols. La lutte dura de 1150 à 1212, où elle se termina à l'avantage de ces derniers, dans les plaines de Toloza. Mais, dans cet intervalle de soixante-deux ans, les Almohades obtinrent sur les chefs de l'Espagne chrétienne

plusieurs victoires dont l'Europe entière eut lieu de s'alarmer. La première fut celle qu'ils remportèrent en 1157 à Andujar. Cette même année mourut le roi de Castille Alphonse VII, et sa mort fut, pour l'Espagne, un malheur pire qu'une défaite.

Parmi les pièces de Pierre d'Auvergne, il y en a une qui fait allusion à ces divers événements et à je ne sais quel projet d'expédition contre l'Afrique, siége de l'empire des Almohades; projet dont il n'est pas question dans l'histoire. La pièce doit, sans aucun doute, être rangée parmi celles qui sont relatives aux croisades; mais tout y est trop vague et trop concis pour la poésie, et je crois inutile de m'y arrêter. Le cours des événements nous mène à d'autres plus intéressantes.

Yacoub Almanzor, monté en 1184 sur le trône des Almohades, ne tarda pas à s'y rendre de plus en plus formidable aux Espagnols. Ayant passé en 1195, avec de grandes forces, en Espagne, il marcha contre Alphonse IX, roi de Castille, et gagna sur lui, coup sur coup, deux batailles, dont la première, celle d'Alarcos, fut une des plus décisives et des plus glorieuses que les musulmans eussent jamais remportées sur les chrétiens. Ce dernier événement est un de ceux par lesquels l'histoire des troubadours se rattache de la manière la plus particulière à celle des croisades d'Espagne. Il y a, dans l'ancien biographe provençal de Folquet de Marseille, un passage fort intéressant, relatif aux suites de la bataille d'Alarcos : je vais le traduire en entier.

« Quand le bon roi Alphonse de Castille eut été » déconfit par le roi de Maroc, qui se nommait Mi- » ramolin, et quand celui-ci lui eut pris Calatrava, » Salvaterra et le château de Tonina, il y eut grande » douleur et grande tristesse par toute l'Espagne, » et chez tous les nobles gens qui en furent infor- » més, à cause du déshonneur qui en revenait à la » chrétienté, et du dommage qu'en souffrait le bon » roi, qui avait perdu beaucoup de ses terres; et les » hommes du Miramolin entraient souvent dans son » royaume et y faisaient grand dégât.

» Le bon roi Alphonse envoya alors ses messagers » au pape, pour que celui-ci le fît secourir par les » barons de France et d'Angleterre, par le roi d'Ara- » gon et le comte de Toulouse.

» Don Folquet de Marseille, qui était fort ami du » roi de Castille, ne s'était pas encore alors rendu à » l'ordre de Citeaux. Il fit une prédication pour ex- » horter les barons et les nobles gens à secourir le » bon roi de Castille, en montrant l'honneur que » leur ferait le secours qu'ils porteraient au roi, et » le pardon qu'ils en auraient de Dieu. »

Nous avons encore la pièce désignée par le biographe; elle est curieuse, sous le rapport historique, comme le seul monument, aujourd'hui subsistant, d'une tentative de croisade dont l'histoire parle à peine et qui n'eut aucun résultat connu.

Quant au mérite poétique, la pièce n'en est pas dépourvue : c'est une de celles où les lieux communs de croyance et de piété chrétiennes, qui con-

stituent le fond de presque toutes, sont rendus avec le plus d'élégance et de vivacité, mais non sans quelque pointe de ce bel esprit maniéré, l'un des caractères de la poésie de Folquet. En voici la plus grande partie fidèlement rendue, et seulement élaguée de quelques traits oiseux ou languissants.

« Je ne connais plus de prétexte pour nous dis-
» penser désormais de servir Dieu. Nous avons déjà
» perdu le saint Sépulcre; souffrirons-nous mainte-
» nant que l'Espagne soit aussi perdue? A passer en
» Syrie, nous avons trouvé des obstacles; mais pour
» passer en Espagne, nous n'avons à craindre ni
» vents ni mer. Hélas! comment Dieu peut-il nous
» semondre plus fort, à moins de redescendre mou-
» rir pour nous?

» Dieu s'est donné lui-même (une fois) à nous,
» quand il est venu effacer nos péchés; et en nous
» rachetant, il nous a imposé ici-bas une dette de re-
» connaissance. Que celui-là donc qui désire vivre
» par la mort même, offre aujourd'hui pour Dieu
» cette vie que Dieu lui rendit en mourant. Tout
» homme doit mourir, il ne sait quand. Oh! que ce-
» lui-là vit follement, qui vit sans épouvante! Cette
» vie dont nous sommes si avides est un mal, nous
» le savons; et mourir pour Dieu est un bien.

» En quelle erreur sont donc les hommes? Ce
» corps, que nul ne peut à aucun prix sauver de la
» mort, chacun le ménage et le flatte et ne s'effraye
» point de son âme qu'il peut préserver de la per-
» dition et des supplices! Que chacun pense au fond

» de son cœur si je dis vrai ou non ; et il aura alors
» meilleure volonté de marcher au service de Dieu.
» Que nul brave ne regarde à sa pauvreté : qu'il
» fasse seulement le premier pas ; il trouvera Dieu
» secourable.

» Il y a du moins une chose possible à chacun,
» c'est d'avoir du cœur ; qu'il en montre donc ; le
» reste, Dieu le fera et notre bon roi d'Aragon. Ce roi
» qui ne faillit à personne, ne faillira à nul vaillant
» pèlerin. Il ne sera point parjure à Dieu, au moment
» d'être couronné ici-bas, ou là-haut dans le ciel,
» car l'une ou l'autre de ces deux couronnes lui est
» assurée.

» Et que le roi de Castille n'écoute point de folles
» raisons : qu'il ne se décourage pas pour quelques
» pertes. Qu'il rende plutôt grâces à Dieu qui veut
» aujourd'hui triompher par lui..... »

Que l'on restitue, par la pensée, à ces paroles, la mélodie et le coloris dont les a nécessairement dépouillées une traduction française en prose et en style moderne, et l'on conviendra que Folquet prêchait pour le moins aussi bien la croisade d'Espagne que les autres troubadours pouvaient avoir prêché celle de Syrie.

Mais il ne trouva, à ce qu'il paraît, pour l'entendre, que des hommes qui revenaient mécontents, harassés et décimés, de la troisième croisade, et fort mal disposés pour une quatrième, qui n'eut point lieu cette fois. On ne voit du moins, à cette époque, dans l'histoire d'Espagne, rien à quoi l'on puisse

donner convenablement le nom de croisade. Aussi les Almohades continuèrent-ils à dominer dans la péninsule. Le seul échec qu'ils éprouvèrent, ce fut la perte de Yacoub Almanzor, le plus heureux et le plus grand de leurs chefs, qui mourut en 1199, laissant pour successeur son fils Mohammed, surnommé El Nassir.

Sous celui-ci, les Espagnols reprirent confiance en eux; et ne tardèrent pas à remuer de nouveau. Mohammed n'eut pas d'abord l'air de faire beaucoup d'attention à leurs mouvements; ils en devinrent plus menaçants; et le monarque Almohade, à la fin, résolu de les comprimer, se mit tout entier aux apprêts d'une descente en Espagne. Ces apprêts furent tels, qu'ils semblaient avoir moins pour but le maintien d'une conquête déjà faite, que la conquête de l'Europe entière. Mohammed El Nassir arriva à Séville en 1210, suivi d'une armée divisée en trois corps de bataille, dont le moindre était, dit-on, de 160,000 hommes, fantassins ou cavaliers.

L'Espagne n'avait pas attendu, pour s'épouvanter de la levée de forces si prodigieuses, de les voir en deçà du détroit. Ces forces n'avaient point encore quitté l'Afrique que les chrétiens faisaient déjà de tous côtés de grands préparatifs pour leur résister. Tous les princes de la péninsule avaient réuni leurs armées, sous le commandement général d'Alphonse IX; et Rodrigue, archevêque de Tolède, parcourait la France et l'Italie, implorant partout le secours des rois, des seigneurs et des peuples. Les trouba-

dours ne manquèrent pas plus cette fois que les précédentes au besoin du christianisme : ils secondèrent, par leurs chants belliqueux, l'appel du clergé espagnol contre les Barbares d'Afrique.

De tous ces chants, on n'a plus que celui de Gavaudan le vieux, troubadour peu connu, mais qui mériterait de l'être davantage, ne fût-ce qu'à cause du chant en question. C'est en effet, le plus beau de son genre, le plus énergique, et celui dans lequel il règne le plus de franche inspiration, celui dont l'argument est détaillé avec le plus de poésie. Il est seulement dommage d'y trouver un ou deux passages très-difficiles et qui ne peuvent être traduits que d'une manière un peu hasardée. Le voici tout entier.

« Seigneurs, pour nos péchés, s'est accrue la force » des Sarrasins. Jérusalem a été prise par Saladin, » et n'est point encore reconquise ; et voilà que le » roi de Maroc s'apprête à faire la guerre à tous les » rois chrétiens, avec ses faux Andalousiens, avec ses » Arabes armés contre la foi du Christ.

» Il a rassemblé toutes les races du couchant, les » Mazmudes, les Maures, les Berbères et les Goths. » Vigoureux ou débile, pas un d'eux n'est resté en » arrière ; et jamais pluie ne tomba plus serrée qu'ils » ne passent, encombrant les plaines (et s'affamant » les uns les autres). Ils paissent sur les corps morts, » comme les brebis sur l'herbe, et n'y laissent ni » brin ni racine.

» Ils sont si fiers (de leur nombre), qu'ils regar» dent le monde comme à eux. Quand ils font halte

» dans les prés, entassés les uns sur les autres, Maro-
» quins sur Marabouts, Marabouts (sur Berbères), ils
» se raillent de nous entre eux : Franks, disent-ils,
» cédez-nous la place, Toulouse et la Provence sont à
» nous ; à nous tout l'intérieur du pays, jusqu'au
» Puy. Entendit-on jamais si insolentes railleries de
» la bouche de ces faux chiens, de cette race sans loi?

» Entendez-les, ô empereur, et vous, roi de France,
» roi des Anglais, et vous, comte de Poitiers; et venez
» tous au secours du roi de Castille. Personne n'eut
» jamais occasion si belle de servir Dieu ; avec son
» aide vous vaincrez tous ces païens, dont Mahomet
» s'est joué, ces renégats, ces rebuts d'hommes.

» Jésus-Christ, dont la parole nous a appelé à
» faire une bonne fin, nous en montre aujourd'hui
» la voie : il nous indique la pénitence moyennant
» laquelle nous sera remis le péché commis dans
» Adam. Il nous promet, si nous voulons le croire,
» de vouloir nous recevoir parmi les bienheureux,
» et d'être notre guide contre les félons disgraciés.

» Ne livrons point, nous, fermes possesseurs de la
» grande loi, ne livrons point nos héritages à de noirs
» chiens d'outre-mer. Que chacun songe à prévenir
» le danger : n'attendons pas qu'il nous ait atteints.
» Les Portugais et les Castillans, ceux de Galice, de
» Navarre et d'Aragon, qui étaient pour nous comme
» une barrière avancée, sont maintenant défaits et
» honnis.

» Mais viennent les barons croisés d'Allemagne,
» de France, d'Angleterre, de Bretagne, d'Anjou, de

» Béarn, de Gascogne et de Provence, réunis à nous, » en une seule masse, et l'épée à la main, nous en» trerons dans la foule des infidèles, frappant, tail» lant, jusqu'à ce que nous les ayons tous extermi» nés; et alors nous partagerons le butin entre nous » tous.

» Don Gavaudan sera prophète : ce qu'il dit sera » fait : les chiens périront, et là où Mahomet fut » invoqué, Dieu sera honoré et servi. »

Et le troubadour fut prophète, comme il s'en était vanté. Les forces chrétiennes s'étant rencontrées avec celles des Almohades, au voisinage de Toloza en Andalousie, les premières remportèrent, au mois de juillet 1212, la fameuse bataille dite des Navas de Toloza, qui rendit pour quelque temps la prépondérance aux chrétiens en Espagne. Gavaudan y combattit, à ce qu'il paraît, en personne, au milieu de soixante mille auxiliaires, accourus d'outre les Pyrénées, et fut ainsi l'un des héros de l'expédition dont il avait été le Tyrtée.

Cette pièce de Gavaudan est la dernière de son genre que l'on trouve dans les manuscrits provençaux, de même que la croisade à laquelle elle se rapporte est la dernière entreprise contre les musulmans d'outre-Pyrénées. Après la bataille des Navas de Toloza, les Arabes andalousiens se maintinrent encore près de trois siècles dans la péninsule. Mais à dater de cette grande bataille, les forces chrétiennes du pays suffirent pour les resserrer de plus en plus, jusqu'au jour fatal, où il ne fallut que le décret d'un

roi d'Espagne, pour envoyer leurs misérables restes périr en Afrique.

Maintenant, je crois devoir revenir un moment sur la période de ces croisades contre les musulmans de la péninsule.

Durant toute cette période, la condition des Arabes andalousiens offrit de grandes analogies avec celle des chrétiens qui les assaillaient. Pour eux, tout aussi bien et plus encore que pour ceux-ci, la guerre était une guerre sainte, une croisade véritable sous un autre nom. C'était, on le sait, un devoir de religion, pour tout musulman, de combattre pour l'extension de l'islamisme. Tout musulman tué dans l'accomplissement de ce devoir était censé martyr, et en obtenait le titre et les honneurs.

Jusque-là l'analogie était vague et très-générale : elle s'étendait de tous les musulmans à tous les chrétiens. Mais entre les Arabes andalousiens et les chrétiens du midi de la France, elle était plus particulière et plus expresse. Les premiers avaient, comme ceux-ci, leurs poëtes, leurs troubadours, qui leur prêchaient aussi la guerre sainte, qui célébraient leurs victoires sur les infidèles, déploraient leurs défaites, qui, en un mot, exprimaient toutes les émotions nationales ou populaires qu'excitaient les diverses chances de cette guerre.

J'aurais aimé à faire connaître quelques-unes de ces pièces des Arabes andalousiens, relatives à leurs croisades contre les chrétiens : il eût été curieux, pour nous, de les rapprocher des compositions cor-

respondantes des troubadours, et de voir comment ceux-ci auraient soutenu le parallèle.

A mon grand regret, le temps me manque pour ces développements : tout ce que je puis faire, pour donner quelque idée des compositions poétiques des Arabes d'Espagne sur leurs guerres avec les chrétiens, c'est d'en citer une qui a été publiée et traduite par M. Grangeret de la Grange, dans un excellent recueil de poésies arabes qu'il a fait paraître en 1828.

La pièce dont il s'agit est d'un poëte célèbre nommé Aboul-baka-Saleh, de la ville de Ronda, dans le royaume de Grenade. C'est une lamentation générale sur les revers et la décadence de l'islamisme en Espagne, mais plus particulièrement sur la perte de la puissante cité de Séville, prise en 1246, par Ferdinand III, roi de Castille, Voici cette pièce un peu abrégée. Tout en me servant de l'excellente traduction de M. Grangeret, j'ai cru pouvoir me permettre de la modifier dans mon but.

« Toute chose élevée à son comble doit décroître:
» ô homme, ne te laisse donc pas séduire par les
» douceurs de la vie!

» Le monde est une révolution continuelle : le
» présent t'apporte-t-il une jouissance, l'avenir t'ap-
» portera des douleurs.

» Rien, ici-bas, ne persiste dans le même état.....

» Le temps détruit la cuirasse sur laquelle s'étaient
» émoussées les lances et les épées.

» Il n'y a point d'épée que le temps ne mette à
» nu et ne brise, fût-ce l'épée de Dzou-yazen, fût-ce

» une épée ayant la forteresse de Gomdan pour » fourreau.

» Où sont les puissants rois du Yémen? où sont » leurs couronnes, leurs diadèmes?

» L'inévitable destinée a fondu sur eux.....

» Elle a fait des rois, des royaumes et des peuples, » ce qu'ils sont maintenant, quelque chose de sem- » blable aux fantômes du sommeil.

» Il y a des revers dont on se console, mais il n'y » a pas de consolation aux revers de l'islamisme.

» Un désastre sans remède a frappé l'Andalousie, » et dans l'Andalousie l'islamisme entier.

» Nos villes et nos provinces sont désertes.....

» Demande à Valence ce qu'est devenue Murcie; » où sont Jaën et Xativa?

» Demande où est Cordoue, la demeure du savoir; » ce que sont devenus les génies qui y fleurirent?

» Et où est maintenant Séville avec ses délices, » avec son grand fleuve aux pures et douces eaux?

» Villes superbes, vous étiez les colonnes du pays: » ne faut-il pas que le pays croule quand il a perdu » ses colonnes?

» Comme l'amant pleure sa bien-aimée, l'isla- » misme pleure ses provinces désertes, ou n'ayant » pour habitants que des infidèles.

» Là où furent les mosquées sont aujourd'hui les » églises, avec leurs cloches et leurs croix.

» Nos sanctuaires ne sont que pierre brute et ils » pleurent! nos chaires ne sont qu'un bois insen- » sible, et elles se lamentent!

» O toi, qui négliges les avis de la Fortune, tu » dors peut-être, mais sache que la Fortune reste » éveillée.

» Tu marches fier et charmé de ta patrie! mais » l'homme a-t-il encore une patrie, après la perte de » Séville?

» Ah! cette infortune fait oublier toutes celles qui » l'ont précédée, et nulle autre ne la fera oublier.

» O vous, qui montez les coursiers effilés, volant » comme des aigles entre les épées qui se choquent;

» O vous, qui portez les glaives tranchants de » l'Inde, brillant comme des feux à travers les noirs » tourbillons de poussière;

» O vous tous, qui par delà la mer, vivez en paix » et trouvez dans vos demeures la gloire et la puis- » sance;

» N'avez-vous donc pas entendu des nouvelles » des Andalousiens? Cependant des messagers sont » partis pour vous annoncer nos malheurs.

» Que d'infortunés ont imploré votre secours! » mais pas un de vous ne s'est levé pour les secou- » rir, et ils sont morts ou captifs!

» Que signifie donc cette division entre vous, vous » tous musulmans, tous frères et serviteurs de Dieu?

» N'y a-t-il plus parmi vous d'âmes fières et géné- » reuses? N'y a-t-il plus personne pour défendre la » religion?

» Oh! comme ils sont maintenant abaissés par les » infidèles, ces Andalousiens naguère si glorieux!

» Hier ils étaient rois dans leur demeure : aujour-

» d'hui ils sont esclaves dans la terre des incrédules.

» Ah! si tu avais vu comme ils pleuraient quand » on les a vendus, la douleur t'aurait fait perdre la » raison.

» Eh! qui supporterait de les voir éperdus, sans » guide, sans autre vêtement que les haillons de la » servitude?

» Qui supporterait de voir des montagnes entre » l'enfant et la mère, comme une barrière entre » l'âme et le corps?

» De voir, aussi belles que le soleil quand il se lève, » tout corail et tout rubis,

» De jeunes filles, les yeux en pleurs, et le cœur » défaillant, menées de force par les barbares à de » serviles travaux?

» Oh! à de tels spectacles les cœurs se fondraient » de douleur, s'il y avait dans les cœurs un reste » de religion. »

Entre les diverses pièces des troubadours relatives aux guerres des croisades, que l'on pourrait rapprocher de cette pièce arabe, j'en indiquerai particulièrement une dont le lecteur a sans doute gardé quelque souvenir. C'est celle du templier provençal, déplorant les désastres de l'année 1265. Ces désastres étaient probablement encore plus grands, encore plus irréparables pour les puissances chrétiennes de la Syrie, que la prise de Séville pour les Arabes andalousiens; et cette circonstance est à noter comme propre à rendre plus saillant le contraste des deux pièces.

Celle du templier a été dictée par la colère et le

dépit : c'est une satire vive et hardie, dans laquelle l'orgueil chevaleresque humilié s'en prend à Dieu même de ses mécomptes et de ses revers, tout prêt à suspecter la vérité d'une croyance dont les défenseurs sont battus à la guerre par des hommes d'une autre croyance. Dans la pièce arabe, au contraire, dominent un sentiment mélancolique du néant des choses humaines, une foi religieuse que n'ébranlent point les revers matériels de cette foi, une résignation profonde aux décrets de la nécessité, résignation qui ne va néanmoins pas jusqu'à empêcher l'effusion de la plus vive sympathie pour les maux et les affronts du pays. On sent, dans cette pièce, l'œuvre d'un poëte formé sous les influences d'une haute civilisation, tandis qu'il y a, dans la pièce chrétienne, quelque chose qui ressemble à des restes, à des réminiscences de barbarie.

Quant à la forme, la différence entre les deux pièces n'est ni moins marquée, ni moins caractéristique : mais ici le rapprochement serait peut-être à l'avantage de la pièce provençale, d'une exécution beaucoup moins brillante, moins ingénieuse et moins raffinée, mais en revanche, plus simple, plus vive et plus franche.

D'après tout ce que j'ai dit des chants religieux des Provençaux sur les croisades, il paraîtra sans doute que ce sujet, pris au sérieux, était un peu au-dessus du génie lyrique des troubadours, génie enthousiaste, original et gracieux, mais enfantin, pétulant, et plutôt croyant que religieux.

Il y avait d'autres guerres que ces poëtes chantaient avec plus d'amour et de talent que celles des croisades : c'étaient les guerres journalières que se faisaient entre elles les puissances féodales du temps, grandes et petites. La bravoure chevaleresque n'ayant rien à faire dans ces guerres qui exigeât trop de calcul, de constance ou de discipline, pouvait briller de tout son éclat, suivre librement ses inspirations, ses caprices même, toujours sûre, heureuse ou malheureuse, d'être admirée et célébrée. De telles guerres étaient le véritable thème de la poésie héroïque des troubadours.

Les pièces que nous avons d'eux en ce genre sont très-nombreuses, et, pour en citer, on ne peut être embarrassé que du choix. Je me bornerai à en donner quelques échantillons choisis dans l'intention de montrer les nuances de genre par lesquelles elles diffèrent entre elles et l'opposition tranchée par laquelle elles se distinguent de toutes celles où sont prêchées les croisades.

En voici d'abord une fort courte (elle n'a que trente vers) qui est du fameux Bertrand de Born. Il serait trop long d'en déterminer bien précisément le motif historique; mais il suffit de savoir qu'il s'agit d'un moment où la guerre était sur le point d'éclater entre Philippe-Auguste et Richard Cœur-de-lion, au secours duquel devait venir Alphonse IX, roi de Castille. Transporté de l'espoir d'une belle et bonne guerre, Bertrand de Born exhale ainsi sa joie :

« Je veux faire un sirventès sur les deux rois;

» nous allons voir bientôt lequel des deux a le plus » de chevaliers. Le vaillant roi de Castille, Alphonse, » arrive, entends-je dire, à la solde ; et le roi Richard » va dépenser l'or et l'argent à boisseaux et à setiers ; » car il met son honneur à dépenser et à donner, et » il est plus avide de guerre qu'épervier de perdrix.

» Si les deux rois sont preux et braves, nous ver- » rons bientôt les champs jonchés de débris de » heaumes et d'écus, d'épées et d'arçons, de bustes » fendus jusqu'à la ceinture. Nous allons voir errer » çà et là des destriers (sans cavalier), des lances » pendantes aux flancs et aux poitrines ; nous allons » entendre rire et pleurer ; crier de détresse, crier » de joie : grandes seront les pertes, immense sera » le gain.

» Trompettes et tambours, étendards, bannières » et enseignes, chevaux blancs et noirs, voilà au » milieu de quoi nous allons vivre. Oh ! le bon temps » que ce sera alors ! Alors on pillera les usuriers : on » ne verra sur les chemins, ni sommier assuré, ni » bourgeois qui ne tremble, ni marchand venant de » France ; alors sera riche qui osera prendre.

» Que le roi Richard triomphe ! moi, je serai vi- » vant, ou tranché par quartiers. Si je vis, oh ! le » grand plaisir (d'avoir vaincu) ! si je suis en pièces, » oh ! la belle délivrance (de tout souci) ! »

L'espèce de frénésie belliqueuse qui a inspiré ces vers n'en est pas le seul mérite : ils sont remarquables par une harmonie, par une rondeur et une vivacité de tour qui ne peuvent être bien senties que

dans la forme originale. Bertrand de Born lui-même en a peu fait de plus beaux.

On a cependant, de plusieurs autres troubadours, des pièces à comparer à celle-là, ou qui ne lui cèdent guère, et, par une singularité qui prouve combien ce genre de dithyrambe guerrier était naturel aux Tyrtées de la chevalerie, c'est le seul genre de toute la poésie provençale dans lequel on serait embarrassé de citer une composition tout à fait plate et mauvaise, tandis qu'elles abondent dans tous les autres.

Et ce n'étaient pas seulement les grandes querelles de roi à roi, les batailles entre de puissantes armées, qui inspiraient aux poëtes provençaux des chants guerriers si animés : ils chantaient avec la même ivresse les guerres de seigneur à seigneur, de château à château; ces petites guerres où l'on aurait pu compter les coups de lance et d'épée. J'ai remarqué une pièce de cette espèce d'autant plus curieuse qu'elle en représente indubitablement beaucoup d'autres qui ne nous sont pas parvenues. Elle a pour auteur Blacasset, fils de Blacas, seigneurs provençaux, tous les deux très-renommés dans les traditions poétiques et chevaleresques de la contrée.

La pièce n'est pas des plus claires; et l'unique copie que l'on en a est incomplète et fautive. On s'assure toutefois par son coutenu, qu'elle fut adressée à Amic de Curban, et au seigneur d'Agoult, deux châtelains provençaux qui avaient entre eux un démêlé qu'ils s'apprêtaient à vider par les armes. L'objet de la pièce est d'exhorter les deux champions à

persister noblement dans leur projet d'en venir aux mains, et à bien se garder de recourir aux voies bourgeoises de l'accommodement. Il les loue également l'un et l'autre; il manifeste naïvement son impatience de les voir aux prises, et déclare plus naïvement encore sa résolution de prendre parti contre l'un des deux, sans dire contre lequel. La première et la dernière stance de cette pièce suffiront pour en donner une idée.

« La guerre me plaît; j'aime à la voir commencer! » C'est par la guerre que les braves s'élèvent : la » guerre fait passer les nuits (rapidement); la guerre » fait donner de beaux destriers; elle contraint l'avare » à devenir libéral; elle oblige (l'homme puissant) à » donner et à ôter. La guerre est un bon justicier : » elle me plaît, sans fin et sans trêve.

. . . .

» Oh! quand verrai-je, en un champ commode, » nos adversaires et nous alignés et serrés de façon » qu'au premier beau choc, il y en ait de renversés » des deux parts! Là maints servants seront taillés » en pièces, maints chevaux tués, maints chevaliers » blessés. Personne n'en dût-il revenir, n'importe : » je n'en aurai point de tristesse : j'aime mieux mou» rir que vivre deshonoré. »

Ce n'étaient pas même toujours des guerres positives et déterminées, petites ou grandes, que les troubadours chantaient, célébraient de la sorte; c'était parfois tout simplement la guerre abstraite, l'idée même de la guerre. Le plus exalté de tous les chants

guerriers de cette espèce est peut-être une pièce que l'on a sous le nom de Bernard Arnaud de Mantoue, chevalier troubadour, dont on ne sait rien, sinon qu'il vivait dans la seconde moitié du douzième siècle, et qu'il était attaché au service d'un comte de Toulouse. Voici les trois meilleures stances de ce chant qui n'en a que cinq.

« Le printemps n'arrive jamais pour moi si beau » que quand il arrive accompagné de vacarme et de » guerre, de trouble et d'épouvante, de grande ca- » valerie et de grand butin. Tel qui n'avait su jus- » que-là que donner conseil et dormir, s'élance alors » courageusement, le bras levé pour frapper.

» J'aime à voir les bouviers et les pâtres errer par » les champs, si troublés que pas un d'eux ne sait » où se réfugier. J'aime à voir les riches barons obli- » gés de prodiguer ce dont ils étaient avares et mé- » nagers. Tel s'empresse alors de donner qui n'en » avait jamais eu la pensée. Tel autre honore alors le » pauvre qu'il avait coutume de honnir. La guerre » force tout mauvais seigneur à devenir bon pour » les siens.

» Il n'est au monde si grand trésor, ni si haut » pouvoir, pour lesquels je donnasse un de mes » gants, s'il devait m'en revenir du blâme. Le lâche » ne vit pas plus longuement que le brave : une vie » sans gloire est pour moi pire que la mort, et ri- » chesse honnie au-dessous de l'honneur. »

Voilà, je pense, assez d'échantillons de la poésie

guerrière des troubadours, pour faire sentir combien l'imagination provençale se jouait plus librement et plus hardiment dans ces chants de guerre journaliers, que dans les prédications des croisades.

Il ne me reste plus que peu de mots à dire de l'usage propre et de la destination spéciale de ces mêmes chants, car il n'y avait guère, chez les Provençaux, de genre de poésie lyrique qui ne fût plus ou moins strictement approprié à quelqu'une des habitudes de la vie sociale ou privée.

Les jongleurs ambulants qui faisaient profession de réciter pour leur compte les poésies des troubadours, ne fréquentaient pas seulement les villes, les bourgades et les châteaux : ils pénétraient partout où ils étaient sûrs de trouver des foules d'hommes, dans les camps, sous les murs des places assiégées, parmi les armées en marche, jouant de leurs divers instruments, chantant, cherchant à captiver un instant l'attention des gens de guerre. Peut-être chantaient-ils là, comme ailleurs, des poésies de toute espèce, des chansons d'amour, des vers satiriques, des fragments de romans épiques; mais on ne peut guère douter que les chants de guerre ne fussent particulièrement destinés à être exécutés dans ces sortes d'occasion. Ils y convenaient à merveille et toujours, mais surtout dans les circonstances où il fallait enflammer le courage des soldats, comme aux approches d'un assaut, d'une bataille, d'un péril quelconque. Des chants pareils étaient en effet bien propres à exalter encore, chez ceux qui les écoutaient, l'espèce

de fougue sauvage et d'emportement guerrier que suppose déjà la seule disposition à les entendre.

Du reste, il faut bien le noter, tout n'était pas ardeur belliqueuse, enthousiasme chevaleresque, dans les motifs qui faisaient trouver la guerre si heureuse et si belle. Les poëtes, les chevaliers, les barons eux-mêmes le disent : la guerre obligeait les chefs féodaux à traiter avec des ménagements particuliers tous ceux qui pouvaient les aider à la faire : il leur fallait prodiguer l'argent, les honneurs, les franchises, c'est-à-dire, partager le pouvoir avec ceux dont ils avaient besoin pour le défendre : de sorte que la société de ces époques orageuses gagnait au moins en liberté et en dignité morale ce qu'elle perdait en calme et en repos.

CHAPITRE XXI.

POÉSIE LYRIQUE DES TROUBADOURS.

VI. — Satire.

MORALE.

On chercherait en vain, dans les monuments de la poésie provençale antérieurs à 1150, la moindre apparence d'une division systématique des genres. Toute pièce de poésie lyrique, quels qu'en fussent le sujet et l'étendue, se nommait tout simplement *vers*, et ce mot était emprunté du mot latin *versus*, dénomination par laquelle on désignait, dans les rituels des églises chrétiennes, des hymnes non-seulement rimées, mais rimées avec des entrelacements très-recherchés et tout à fait dans le système des troubadours.

Dans la deuxième moitié du douzième siècle, les pièces de poésie lyrique s'étant multipliées à l'infini, il devint nécessaire d'y établir quelque distinction : on les divisa en deux principaux genres, les chansons (*Cansos*) et les sirventes (*syrventes*). On comprit sous le premier titre, les chants d'amour et de galanterie chevaleresque : ce fut le genre de poésie par excellence, celui dont le poëte tirait sa gloire, et la haute société ses jouissances les plus délicates.

Quant au titre de *syrventes*, ce ne fut qu'un titre très-vague, et pour ainsi dire négatif, que l'on donna

à toutes les pièces dont l'amour n'était point le sujet, ou dans lesquelles il n'était point pris au sérieux. Ce titre ne marquait expressément qu'une seule chose; l'infériorité morale et poétique de ces dernières pièces comparées aux autres, à celles que l'on était convenu de nommer chansons, bien qu'elles fussent également destinées les unes et les autres à être mises en musique et chantées.

Ainsi furent compris et confondus, sous cette large dénomination de *syrventes*, plusieurs genres de pièces lyriques très-divers, par exemple, les chants de croisade et de guerre que j'ai détachés pour en faire un groupe à part, dont je me suis occupé dans les chapitres précédents. Il me reste maintenant à en détacher de même les genres satiriques proprement dits.

Les sirventes, auxquels convient strictement la dénomination de satires, sont d'abord en si grand nombre, et d'un autre côté si divers entre eux, qu'il est indispensable, pour en parler sommairement et avec un peu de méthode, de les distribuer en plusieurs groupes. Je diviserai donc la poésie satirique des troubadours en deux genres principaux : la satire historique et la satire idéale ou morale. Je commencerai par cette dernière.

La satire morale des troubadours peut être subdivisée en générale et spéciale; la première dirigée contre les vices généraux de l'humanité, et tendant à faire prévaloir des idées de morale universellement admises; la seconde dirigée contre les vices opposés

au système local et particulier de morale, alors dominant dans le midi, c'est-à-dire à la chevalerie. Du reste, cette distinction, quoique réelle, ne saurait être absolue, ni bien tranchée, et je tâcherai d'en tirer parti sans y attacher trop d'importance.

Comme on le présume aisément, et comme nous avons déjà pu nous en assurer plus d'une fois, les idées morales des troubadours n'étaient ni bien profondes, ni bien certaines. Mais les désordres et les vices de la société au milieu de laquelle ils vivaient, étaient tels qu'il suffisait, pour les apercevoir et les qualifier, des notions les plus communes d'ordre et de justice. C'était moins des lumières précises et positives qu'il fallait pour rompre en visière à des vices si francs, si déclarés et si fiers d'eux-mêmes, qu'un instinct généreux d'humanité, qu'un certain degré de courage moral et de culture sociale. Or, ces choses-là, les troubadours les avaient.

En célébrant les idées et les sentiments de la chevalerie, ils avaient donné à ces sentiments et à ces idées un degré de fixité et d'autorité à laquelle il est probable qu'ils ne se seraient jamais élevés sans eux. Avoir ainsi mis en vogue les vertus chevaleresques, c'était déjà avoir fait une grande chose pour l'ordre social. Ils ne s'en tinrent pas là : ils attaquèrent avec énergie, partout où ils les aperçurent, les injustices et les violences du pouvoir féodal. Ce fut là le thème dominant de leur satire, qui, sous un point de vue très-général, peut être regardée comme la première protestation faite au moyen âge en faveur de la liberté

et de la dignité humaines contre les excès de la force brutale. Les troubadours ne ménagèrent personne : sous quelque titre qu'une puissance se produisît, sous celui de pape ou de roi, ils l'attaquèrent dès l'instant où, d'après leurs idées, elle s'avilit ou faillit. Aussi plusieurs d'entre eux furent-ils victimes de la hardiesse avec laquelle ils s'expliquèrent sur le compte des grands personnages de leur temps.

Sous ce point de vue moral et social, la poésie satirique des Provençaux est un phénomène très-intéressant, mais qui appartient plus à l'histoire de la civilisation qu'à celle de la littérature. Sous les rapports purement littéraires, elle ne peut avoir la même importance. La roideur et la monotonie qui, plus ou moins, se font sentir dans tous les genres de la poésie provençale, se retrouvent dans celui-ci. Mais, ici comme ailleurs, à travers ces défauts percent fortement des beautés originales qui méritent d'être connues.

Il y a une foule de troubadours qui ont composé des satires plus ou moins vagues, plus ou moins générales sur les mœurs de leur temps. Bien loin de pouvoir les faire connaître tous, je ne puis pas même parler du petit nombre de ceux qui mériteraient particulièrement cet honneur, comme Marcabrus et Pierre d'Auvergne. Je choisis, pour les représenter tous, celui que je regarde comme le plus distingué d'entre eux pour le caractère comme pour le talent : c'est Pierre Cardinal.

Pierre Cardinal naquit au Puy, dans l'ancienne

province du Vélai, d'une famille distinguée du pays. Ses parents, qui le destinaient aux dignités ecclésiastiques, lui firent donner l'éducation convenable à leur dessein. Mais parvenu à l'âge viril et se sentant, dit son biographe, beau, jeune et gai, Pierre se livra aux vanités de ce monde, et se mit à *trouver* de belles raisons et de beaux chants. Cela veut dire qu'il embrassa la profession de troubadour ; mais il fut un de ces troubadours de haut rang qui formaient pour ainsi dire la noblesse, l'aristocratie de l'ordre, et qui avaient à leurs gages des jongleurs qu'ils menaient partout pour chanter leurs vers, et qui se faisaient attendre dans toutes les cours. Pierre Cardinal fréquenta particulièrement celles des rois d'Aragon et des comtes de Toulouse. Il mourut avant la fin du treizième siècle, âgé de près de cent ans, à ce qu'affirme son biographe.

Pierre Cardinal appartient au petit nombre des poëtes provençaux qui ne connurent point l'amour, ou du moins ne le chantèrent pas. On a de lui, au contraire, une pièce assez piquante dans laquelle il se félicite de faire sur ce point exception à ses confrères en poésie. « C'est maintenant, dit-il, que je puis me » louer d'amour : car il ne m'ôte ni le manger, ni » le dormir ; je n'en ressens ni chaleur, ni froid ; je » n'en bâille, ni n'en soupire...... Je ne dis point » que j'aime la plus belle des dames ; je ne lui fais » point hommage ; je ne suis point son captif : je » me vante au contraire d'être affranchi de toute » servitude. »

Pierre Cardinal était un homme d'une nature généreuse et fière, qui ne pouvait voir le mal sans en être courroucé, et dont la vocation était de le signaler et de le flétrir partout où il le voyait; tâche laborieuse à des époques où les forces individuelles l'emportaient à chaque instant sur celle de la société. Il s'exprime noblement lui-même à cet égard en maint passage de ses pièces. « Le jour où je naquis, dit-il » quelque part, le sort qui me fut fait fut d'aimer » les hommes de bien, de haïr la méchanceté et » tous les actes injustes. Je porte ainsi la peine des » péchés des autres, et je suis tourmenté de leurs » erreurs. »

Il se montre aussi parfois préoccupé des périls auxquels l'exposait sa franchise. « Je souffre, dit-il » ailleurs, je souffre plus que si je portais cilice quand » je vois faire tort ou violence à quelqu'un, et que, » par crainte de la puissance et de l'orgueil des » hommes, je n'ose pas crier à la violence et au tort. »

Il est probable que Pierre Cardinal exagère modestement ici sa circonspection à l'égard des méchants. Il y a dans les satires que nous avons de lui, soit contre les hautes castes de la société, soit contre des individus puissants de ces castes, tant de hardiesse et de vivacité, que l'on a de la peine à le croire coupable des ménagements dont il s'accuse.

Pour rester autant que possible dans le plan de cet aperçu, je choisirai les échantillons que je puis donner des sirventes satiriques de Pierre Cardinal, parmi ceux dont le sujet est le plus général. En voici

un assez original dans les détails, bien que le fond en soit vague et commun.

« J'ai toujours détesté la fausseté et la tromperie: » j'ai pris la justice et la vérité pour guides, et peu » m'importent les suites de ma résolution, je tien- » drai pour bien tout ce qui m'en arrivera. Il est, je » le sais, des hommes qui périssent pour avoir été » droits; d'autres qui prospèrent pour avoir été faux » et pervers; mais je sais aussi que nul ne s'élève à » cette prospérité des méchants, que pour retomber » un jour ou l'autre.

» Les hommes puissants ont, des autres, la même » pitié que Caïn eut d'Abel: il n'y a pas de loups » plus ravisseurs qu'eux; il n'y a pas de fille perdue » à qui plaise tant la fausseté. Si on les crevait en » deux ou trois endroits, ne croyez pas qu'il en sortît » une vérité: il n'en sortirait que mensonges: ils en » ont dans le cœur une source qui jaillit et déborde » comme flot de torrent.

» Je vois en maints hauts lieux, maints barons qui » y figurent comme verre en anneau; les prendre » pour diamants serait une erreur pareille à celle » d'acheter loup pour agneau. Ils ne sont ni d'aloi » ni de poids, semblables aux pièces fausses de la » monnaie du Puy, sur la face desquelles on voit » l'effigie de la fleur et de la croix, mais où l'on ne » trouve point d'argent quand on les fond.

» De l'orient au couchant, je propose au monde » une convention nouvelle: à chaque homme loyal, » je donnerai un bezan, pour un clou que me don-

» nera chaque déloyal. A chaque personnage cour-
» tois je donnerai un marc d'or, pour chaque sol
» tournois que me donnera chaque discourtois. Que
» tout menteur me donne un œuf, et je donnerai une
» montagne d'or à chaque homme véridique.

» Il ne faudrait pas une large peau pour y écrire
» toute la loi que pratique le gros du monde ; ce
» serait assez, pour cela, de la moitié du pouce de
» mon gant. Un gâteau suffirait pour rassasier tous
» les hommes honnêtes; ce ne sont pas eux qui font
» renchérir les vivres. Mais si quelqu'un voulait re-
» paître les méchants, il n'aurait qu'à se mettre à
» crier de toutes parts, sans regarder : « Venez!
» venez manger, braves gens de ce monde. »

La pièce suivante, aussi générale que cette dernière en tant qu'elle ne concerne de même qu'une collection abstraite d'individus, est néanmoins spéciale en ce sens qu'elle est exclusivement dirigée contre un vice particulier, contre le mensonge. Elle n'est ni moins spirituelle, ni moins animée dans les détails que la précédente, et elle est peut-être plus élégante, plus gracieuse encore de diction. Malgré tout ce qu'elle doit perdre sous un autre costume, je vais essayer de la traduire :

« Je n'entendis jamais Breton, ni Bavarois, Grec,
» Écossais ni Gallois, aussi difficile à comprendre
» que l'est un menteur éhonté. Il n'y a point à
» Paris de latiniste auquel il ne fallût un devin
» pour savoir quand un tel homme dit vrai, et
» quand il ment.

» Eh! comment entendre un être parlant quand » sa parole n'est rien, quand on sait qu'elle est fausse? » Au fruit on connaît l'arbre, à l'odeur on connaît » la rose sans la voir. Le mensonge révèle de même » un cœur vil et faux.

» J'en sais plus de trente dont je ne puis com» prendre le vouloir ni la pensée; car leur parole » est chose vaine, et leur serment n'est qu'un piége. » Ont-ils juré de rester, ils s'apprêtent à décamper. » Oh! Dieu me garde de leur serment!

» Tel que je sais a tout le corps plein de men» songes: il les dégoise trois à trois, vingt par jour, » cinq cents par mois, six mille au bout de l'an. Je » ne vis jamais si énorme bagage en si petit lieu, ni » si petit lieu toujours si plein. Chaque nuit s'y rem» plit le vide de chaque jour.

» Maîtres artisans de mensonge, l'air que vous » avez aspiré était pur, libre et frais, vous l'exhalez en » mensonges plus fétides que fumier. Semblables aux » faux-monnayeurs, vous battez de votre faux vou» loir de fausses paroles, et d'œuvre fausse vous de» vriez recueillir faux salaire. »

Parmi les sirventes satiriques de Pierre Cardinal, se trouvent trois ou quatre pièces sous le titre de sermons, titre qu'elles méritent à tous égards; car ce sont des exhortations morales destinées, selon toute apparence, à être chantées au public. Une de ces pièces est une fiction très-originale, également belle de poésie et de moralité : je vais la traduire, car cette pièce, étant d'un style simple et grave, peut

être rendue sans perdre rien de plus que l'effet ici très-peu marqué de la versification et de la rime.

« Une ville fut, je ne sais laquelle, où tomba une » pluie telle, que les hommes qu'elle atteignit en » perdirent tous la raison.

» Tous, à l'exception d'un seul sans autre, qui » échappa parce qu'il dormait chez lui quand le » prodige eut lieu.

» La pluie ayant cessé, et cet homme s'étant éveillé, » sortit en public, et trouva tout le monde faisant » des folies.

» L'un était vêtu, l'autre nu ; l'un crachait contre » le ciel, l'autre lançait des pierres, l'autre des traits, » un autre déchirait ses habits.

» Celui-ci frappait, celui-là poussait, cet autre » s'imaginant être roi, se tenait majestueusement » les côtés, cet autre encore sautait par-dessus les » bancs.

» Tel menaçait, tel maudissait : tel autre parlait, » ne sachant ce qu'il disait ; un autre célébrait ses » propres louanges.

» Qui fut émerveillé, si ce n'est l'homme resté » dans son bon sens? Il s'aperçoit bien qu'ils sont » fous ; il regarde en bas, il regarde en haut, pour » voir s'il verra quelqu'un de sage ; mais de sage, il » n'y en a pas un.

» Il continue à s'émerveiller d'eux ; mais eux » s'émerveillent encore plus de lui, et s'imaginent » qu'il a perdu la raison.

» C'est ce qu'ils font qui leur paraît raisonnable,

» et de ce que le pauvre sage fait autrement, ils le » jugent insensé.

» Ils se mettent alors à le battre : l'un le frappe » sur la joue, l'autre sur le cou, qu'il lui rompt à » moitié.

» Qui le pousse, qui le repousse; il songe à fuir » d'au milieu d'eux, mais l'un le tire, l'autre le dé» chire; il reçoit coups sur coups, il tombe, se re» lève et retombe.

» Toujours tombant, toujours se relevant, tou» jours fuyant, il atteint enfin sa maison, et s'y jette » d'un saut, couvert de fange, battu, à demi mort, » et pourtant joyeux d'avoir échappé.

» Cette fiction est l'image de ce qui se passe ici» bas. La ville inconnue, c'est ce monde rempli de » folie. Car aimer, craindre Dieu, et observer sa loi, » est, pour l'homme, la sagesse par excellence. Mais » cette sagesse est aujourd'hui perdue : une pluie » (merveilleuse) est tombée; elle a fait germer une » cupidité, un orgueil, une méchanceté, qui se sont » emparé de tous les hommes. Et si Dieu en a » épargné quelqu'un, tous les autres le tiennent pour » insensé; ils le huent et le maltraitent, parce qu'il » n'est pas sage à leur sens; l'ami de Dieu les juge » insensés, en ce qu'ils ont abandonné la sagesse de » Dieu : eux, à leur tour, le trouvent insensé en ce » qu'il a renoncé à la sagesse du monde. »

N'y a-t-il pas dans cette fiction quelque chose de grave et de profond qui fait honneur à l'imagination de Pierre Cardinal, si, comme tout autorise à

le présumer, elle est de son invention? Des fictions de ce caractère sont rares parmi celles des troubadours.

Pierre Cardinal a composé un grand nombre d'autres pièces, dont plusieurs ne le cèdent en rien aux trois que je viens de citer, Mais celles-ci doivent suffire pour donner une idée de sa manière et de son talent. C'est peut-être, de tous les troubadours, celui auquel on trouverait le plus d'esprit, dans un sens approchant de l'acception moderne de ce mot. Les pièces même que je viens de traduire offriraient, ce me semble, plus d'un trait en preuve de cette assertion; et parmi toutes celles dont je n'ai rien dit, il n'y en a peut-être pas une où l'on ne trouvât des traits pareils, ou plus piquants encore. Je crois pouvoir en citer un ou deux. Voici, par exemple, les huit ou dix premiers vers d'un sirvente, dont ils sont les meilleurs et les plus ingénieux :

« De même que l'on pleure son fils, son père ou » son ami, quand la mort l'a enlevé; moi je pleure » les vivants félons et pervers restés en ce monde.... » Je pleure tout homme, pour peu qu'il soit débau- » ché et voleur. Je le pleure fort, s'il jouit longue- » ment de ses méfaits; encore plus fort s'il n'est pas » pendu. »

Ce qui fait le principal mérite de ces vers, c'est un sentiment profond qui y est plutôt indiqué qu'exprimé. Voici, au contraire, un autre passage où la singularité de l'expression fait tout le mérite d'une pensée commune. « Pire est encore un traître qu'un

» traître fait-on un pendu. »

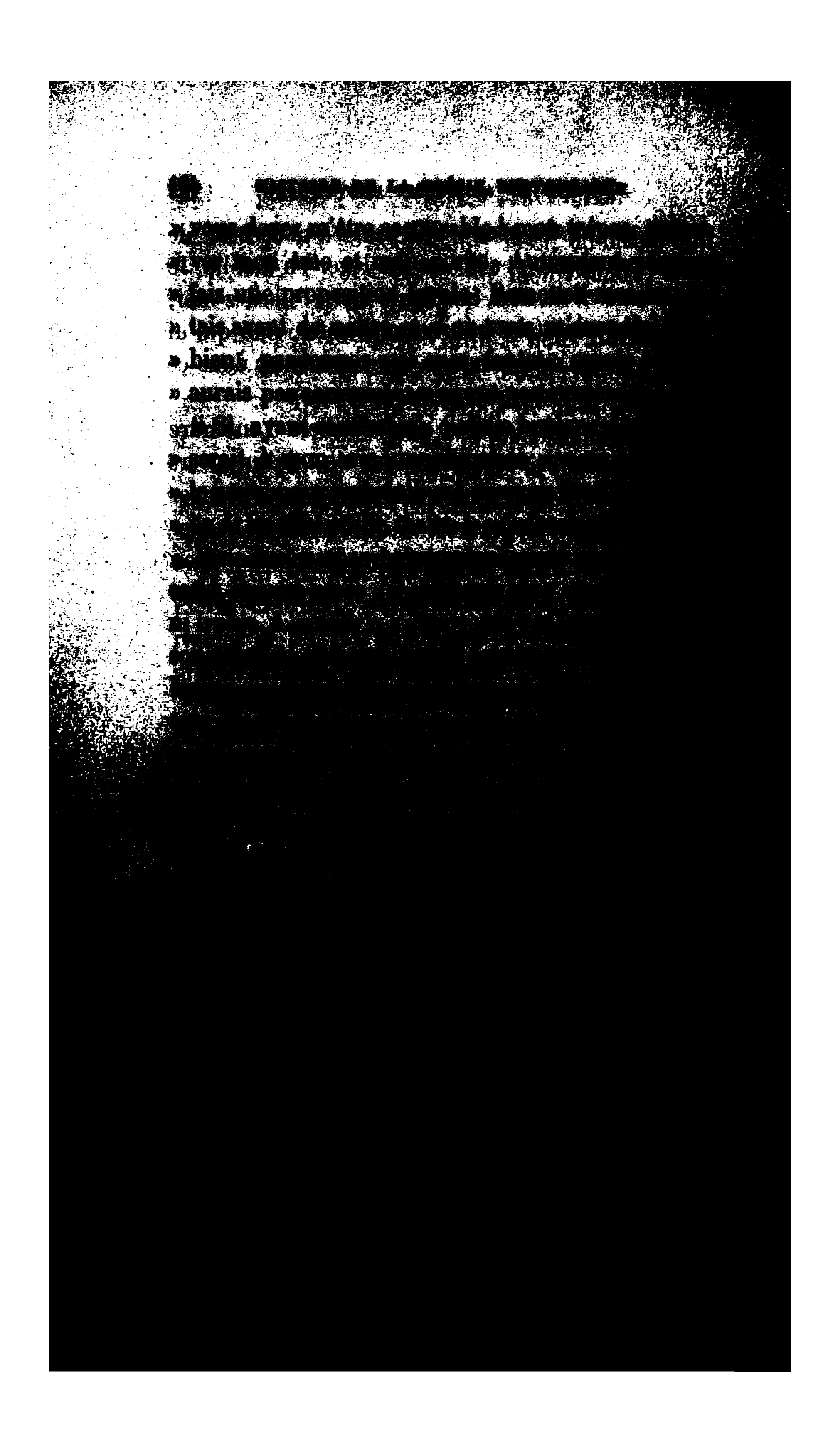
» créé et tiré du néant, s'il songe à m'accuser de » quelque chose, et s'il veut me loger en diablie. Je » lui dirai : Non, non, Seigneur, merci! Gardez-moi, » s'il vous plaît, des bourreaux d'enfer, moi qui ai » passé toutes mes années à me tourmenter dans ce » méchant monde (où vous m'avez mis).

» Toute la cour (céleste) s'émerveillera d'entendre » ma défense : je dirai à Dieu que c'est faillir envers » les siens, s'il pense à les détruire et à les plonger » en enfer. Quiconque perd ce qu'il pourrait gagner » n'a plus le droit de se plaindre de disette; Dieu » devrait donc user de douceur et garder ses âmes » au trépas.

» Il ne devrait point leur interdire le Paradis : » (cette défense) est un grand déshonneur pour saint » Pierre qui en est le portier. Il serait juste que » chaque âme, désireuse d'entrer, pût entrer avec » joie. Toute cour où les uns pleurent et les autres » rient, n'est plus une cour accomplie. Et si puis» sant souverain que Dieu soit, s'il ne nous accueille » pas, il lui en sera demandé raison.

» Il devrait bien anéantir le diable; il y gagnerait » beaucoup d'âmes; cet acte de pouvoir plairait à » tout le monde; pour ma part, je lui en serais bien » reconnaissant; et lui-même pourrait, nous le sa» vons, se le pardonner et s'en absoudre. Beau Sei» gneur Dieu, anéantissez donc notre cruel et im» portun ennemi!

» Je ne veux point désespérer de vous : non; loin » de là; c'est en vous que je mets ma confiance; car



troubadours, lors même qu'elle ne s'appuie que sur des idées vagues d'ordre et d'humanité, des allusions spéciales à la morale chevaleresque. Toutefois, ce sont les premières qui, dominant dans le genre de satire dont il s'agit, en déterminent le caractère, et doivent en déterminer le nom, si l'on veut lui en donner un.

Mais, parmi les sirventes satiriques des troubadours, il s'en trouve, et de remarquables, qui méritent proprement le nom de satires chevaleresques. Ce sont ceux où le blâme et l'éloge se rapportent directement aux idées et aux principes de la chevalerie. Les plus intéressantes de ces pièces sont des dernières années du douzième siècle. S'il y eut, dans le midi de la France, au moyen âge, une époque à laquelle convienne mieux qu'à toute autre le titre de chevaleresque, c'est indubitablement celle-là. Ce fut alors, en effet, que fleurirent la plupart de ces chefs de l'ordre féodal, que nous avons vus prendre au sérieux les principes de la chevalerie, et user de tout ce qu'ils avaient de puissance, pour appliquer ces principes au gouvernement de la société. Ce fut alors que l'amour fut senti et célébré avec le plus d'enthousiasme, et que les institutions chevaleresques furent le plus près de former un ensemble systématique, ayant, sur les mœurs et les relations sociales, une influence propre et distincte de toute autre.

Cependant, par une illusion singulière, bien que facile à concevoir, tous les poëtes de cette époque qui essayèrent de se faire une idée abstraite, une

théorie plus ou moins rigoureuse de la chevalerie, se la figurèrent historiquement, comme déjà bien déchue et continuant rapidement à déchoir. Ils auraient été fort embarrassés de dire en quel lieu et en quel temps elle avait été plus florissante. Mais il était vrai qu'elle ne répondait pas complétement, dans la réalité, à l'idée qu'ils s'en étaient faite; alors suivant la tradition générale du genre humain, qui rêve toujours dans le passé et sous la forme de fait historique, le bonheur et le bien dont il a l'idée, les troubadours supposèrent à la chevalerie un âge d'or déjà bien loin d'eux. Ils peignaient leur époque comme l'âge de fer de l'institution.

Cette illusion poétique se manifeste de vingt manières et à chaque instant, dans leurs poésies, tantôt par des traits rapides et isolés, tantôt par une effusion pleine et entière; souvent par des regrets mélancoliques du passé, plus souvent par des accents de colère et de mépris contre le présent. Elle a dicté une grande partie des plus beaux vers de la poésie provençale.

Giraud de Borneil est celui de tous les troubadours qui s'est le plus abandonné à cette même illusion, et qui en a tiré le parti le plus poétique. C'est donc à lui que j'emprunterai quelques exemples du genre de satire auquel elle a donné lieu. Mais je dois rappeler d'abord que Giraud de Borneil est, de tous les troubadours qui méritent d'être traduits, le plus difficile à traduire et celui qui perd le plus à l'être. Voici d'abord une stance isolée d'une

de ses pièces qui pourrait servir d'épigraphe à beaucoup d'autres.

« Je voudrais bien, si je pouvais, mais je ne puis
» oublier, ce qui m'attriste, comment les grands sei-
» gneurs ont renoncé à tout beau-faire. Oh! comme
» d'eux s'est emparée une lâche prudence, qui
» anéantit jouvence, la pourchasse et l'effarouche!
» Je n'aurais pas cru qu'en mille ans, la prouesse et
» la vertu pussent déchoir au point où je les vois. La
» chevalerie et l'amour ne sont plus ce qu'ils furent;
» ils ont cessé d'être le charme des nobles âmes,
» dès l'instant où ils ont pris garde à leur mal ou à
» leur bien-être. »

Plusieurs des pièces de Giraud de Borneil ne sont, je le répète, que le commentaire plus ou moins poétique, que le développement plus ou moins varié de cette fantaisie mélancolique. Le moins que je puisse faire, pour en finir convenablement sur ce point particulier de la poésie provençale, c'est de traduire une de ces pièces de Giraud. La suivante m'a paru l'une des plus belles, outre le mérite qu'elle a de renfermer quelques allusions assez intéressantes pour l'histoire générale de la culture poétique du midi.

« Je m'efforçai longtemps de réveiller soulas en-
» dormi, et de ramener à sa demeure prouesse exi-
» lée. Mais j'ai renoncé à l'œuvre, la tenant pour
» impossible, et voyant le dommage et le mal sur-
» monter de plus en plus ma force et mon vouloir.

» Ce mal est désormais dur à tolérer : je vous le
» dis, moi, qui sais comment furent jadis accueillis

» courtoisie et déport. Chevaliers chevauchent au-» jourd'hui comme vilains, sans lance et sans souci » d'aventures.

» Je vis autrefois les barons en belle armure donner » et suivre les tournois; et l'on entendait quelque » temps parler de ceux où s'étaient faits les plus » beaux coups. L'honneur est maintenant de voler » bœufs, moutons et brebis. Ah! honni soit-il, s'il » paraît devant une dame, tout chevalier qui de sa » main pousse des troupeaux bélants de moutons, ou » pille les églises et les passants!

» On écarte aujourd'hui les jongleurs que je vis si » gracieusement accueillis : ils ont perdu les guides » sous lesquels ils allaient autrefois. Et maintenant » que valeur est déchue, je vois solitaire et délaissé » tel troubadour qui marcha longtemps à la tête de » compagnons nombreux, en bel et noble attirail.

» Je vis des jongleurs enfants, élégamment chaus-» sés et vêtus, aller de cour en cour, uniquement » pour chanter les louanges des dames : maintenant » ils n'osent plus chanter, tant valeur est déchue! » Et, au lieu d'entendre louer les dames, on entend » mal parler d'elles. Dites que c'est leur faute, dites » que c'est la faute des chevaliers; moi je dis que » c'est la faute de tous, s'il n'y a plus ni foi, ni gloire » en amour.

» Moi-même, moi jusqu'ici empressé à célébrer, » dans mes chants, tout homme preux et courtois, » je ne sais plus quel parti prendre, lorsqu'au lieu » des accents de la joie, j'entends dans les cours

» des cris déplaisants. On accueille maintenant dans » les cours aussi bien et avec les mêmes accla- » mations, un conte frivole qu'un noble chant sur » les grands événements, sur les gestes des temps » passés.

» Aussi ne sert-il plus de rien, pour relever des » cœurs tombés trop bas, de rappeler les anciens » exploits, les beaux faits oubliés. Je tiendrai la ré- » solution que j'ai prise de me taire ; je ne retom- » berai pas dans le désir dont je suis guéri de ré- » veiller valeur et soulas. C'est désormais assez pour » moi de tourner et retourner, de balancer et d'é- » prouver, en tout sens, dans ma pensée, tout ce » qui se passe au dehors, approuvant ou condam- » nant (selon la justice). »

En laissant de côté l'illusion historique qui est le motif de cette pièce, on ne saurait disconvenir que la mélancolie n'en soit gracieuse et poétique, et ne suppose une âme et une imagination élevées. Les vers en sont très-beaux, et de ceux qui pourraient faire regretter que l'idiome dans lequel ils ont été écrits ne soit plus qu'un idiome tout à fait mort.

Maintenant, quelles que soient les nuances par lesquelles diffèrent entre eux les divers échantillons que je viens de donner de la satire idéale ou morale des troubadours, on aura pu observer qu'il règne dans tous une certaine identité de manière, de goût et de sentiment à raison de laquelle on peut affirmer qu'ils appartiennent tous à la même école, à la même époque, à la même contrée ; qu'ils

sont tous la manifestation d'un même génie. Mais il n'est pas indifférent de noter qu'il existe, en ce genre, d'autres compositions provençales, où ces caractères généraux d'école et d'époque disparaissent presque entièrement sous l'empreinte d'un génie individuel indépendant et capricieux, ignorant ou dédaignant les conventions et les convenances actuelles de l'art. Telles sont, par exemple, plusieurs pièces de ce Marcabrus, dont j'ai parlé à diverses reprises et dont j'aurais à parler encore ici, si le temps ne me manquait pas. Telles sont surtout celles d'un autre troubadour que je n'ai fait que nommer ailleurs, et dont c'est ici le lieu de dire quelque chose de plus.

Ce troubadour était un moine, et n'est connu que par le nom de moine de Montaudon. Il était du château de Vic, près d'Aurillac, en Auvergne. Son père, gentilhomme du pays, ayant sans doute d'autres fils que lui, le fit entrer moine dans le fameux monastère d'Aurillac. Ce n'était nullement la vocation du jeune homme; mais il se laissa faire ce que l'on voulut, apparemment bien convaincu que l'habit de moine ne l'empêcherait pas de mener la joyeuse vie pour laquelle il se sentait né.

Bientôt après son entrée dans le cloître, il fut fait prieur de Montaudon, monastère voisin de celui d'Aurillac et en dépendant. Là, libre de suivre son penchant pour la poésie, il se mit à composer des pièces de vers de tout genre, et particulièrement des sirventes sur les événements qui faisaient quelque

bruit dans la contrée. Ces pièces, pleines de verve et de gaieté, lui eurent bientôt fait une renommée dans les châteaux voisins. Les barons et les chevaliers du pays l'enlevèrent, en quelque sorte, de son monastère; et ce fut à qui d'entre eux lui ferait plus de fêtes, et le comblerait de plus de présents.

Le moine préférait la joie à l'argent : il n'usa de son crédit que pour le bien de son prieuré, qu'il eut bientôt rendu riche, de pauvre qu'il l'avait pris. Croyant avoir acquis par là des droits à l'indulgence de son abbé, il lui fit la requête la plus étrange à coup sûr que moine eût jamais faite à son supérieur : il lui demanda la permission de mener désormais le genre de vie que voudrait bien lui prescrire le roi d'Aragon. L'abbé, qui était peut-être un abbé séculieur, c'est-à-dire un homme de guerre, un chevalier, comme il y en avait alors alors beaucoup à la tête des riches monastères; l'abbé, dis-je, ne fit aucune difficulté à lui accorder sa demande.

Le roi d'Aragon, qui connaissait le moine, sinon personnellement, au moins de réputation, lui enjoignit de vivre dans le monde, de faire bonne chère, de trouver, de chanter et d'aimer les dames. Jamais décret royal ne fut mieux observé que celui-là : le moine de Montaudon suivit plus librement que jamais ses penchants mondains et poétiques, et fut fait seigneur de la cour du Puy. C'était un singulier office que cet office de seigneur de la cour du Puy; et il est d'autant plus naturel d'en dire quelque chose, que le fait auquel il a rapport est à la fois

très-peu connu et très-curieux pour l'histoire de la poésie et de la culture provençales.

Au douzième siècle et durant une partie du treizième, il y avait au Puy, que l'on appelait alors le Puy ou la montagne Sainte-Marie, des fêtes chevaleresques périodiques des plus célèbres. Les barons grands et petits, les chevaliers, les troubadours, les jongleurs provençaux, y affluaient de tout le Midi, de sorte que toute la belle et courtoise société du pays se trouvait là quelques jours réunie comme en une seule cour. Outre les défis guerriers des tournois, il y avait des défis poétiques, des tournois de troubadours, et des prix étaient décernés aux vainqueurs, dans ceux-ci comme dans les autres.

De pareilles fêtes entraînaient toujours d'énormes frais, et fournissaient par là aux seigneurs du Midi des occasions de faire parade de la libéralité fastueuse, alors réputée l'une des plus hautes vertus de la chevalerie. Entre ces seigneurs, il s'en trouvait toujours quelqu'un qui bravait le risque de se ruiner en se chargeant lui seul de toutes les dépenses de la fête, et il y avait un cérémonial convenu pour déclarer sa résolution à cet égard. Au milieu d'une vaste salle où s'étaient réunis les barons venus à la fête, était assis un personnage isolé, tenant un épervier sur le poing. Celui des barons à qui le cœur disait de se signaler par un acte de libéralité magnifique, venait droit à l'épervier et le prenait sur le poing : c'était la manière d'annoncer qu'il s'engageait à subvenir aux frais de la fête.

Or l'on nommait seigneur de la cour du Puy le personnage chargé de tenir et présenter l'épervier le jour de la cérémonie décrite, et ce fut là l'office conféré au moine de Montandon. La suite de sa vie est peu connue : on sait seulement qu'il finit par se retirer en Espagne, où il vécut quelque temps en faveur auprès des rois et des barons, et où il mourut vers le milieu du treizième siècle.

On a de lui des pièces de diverses sortes ; mais celles du genre satirique sont les seules qui méritent une mention particulière. Il y en a quelques-unes d'un tour d'imagination singulièrement original et fantasque. Telles sont, entre autres, les deux ou trois qu'il composa contre l'usage ou étaient les dames de son temps de se farder à l'excès, même, à ce qu'il paraît, quand elles n'en avaient pas besoin, et tout simplement pour être encore plus belles que la nature ne les avait faites. Je vais essayer d'en donner une idée.

Dans une de ces pièces qui en est la plus bizarre, le moine de Montandon se suppose, non pas en esprit, mais en corps et en froc, en Paradis, assistant au plaid ou jugement de Dieu, devant qui diverses créatures, en démêlé entre elles, plaident chacune leur cause, les unes accusant, les autres se défendant.

Après divers procès jugés auxquels je ne m'arrête pas, comparaissent à leur tour devant le tribunal suprême des plaideurs d'espèce fort étrange. Ce sont les murailles et les voûtes des maisons. Ces voûtes,

» le trouvez bon, accorder aux dames la permission
» de se peindre durant vingt ans, à dater de leur
» vingt-cinquième année.

» Mais les voûtes se récrient : Nous ne pouvons
» consentir à cela, disent-elles; seulement, pour vous
» obliger, nous leur accorderons dix ans de peinture,
» et nous voulons des sûretés. »

Là-dessus saint Pierre et saint André s'interposent entre les deux parties pour les accorder. Le différend sur la durée du temps où les dames auront le privilége de se peindre est partagé par moitié; il est convenu que le terme sera de quinze ans. A cette condition l'accord est conclu : les dames et les voûtes jurent de le maintenir, et chacun se retire de son côté.

Mais à peine rentrées chez elles, les dames violent sans scrupule la convention, et continuent à se peindre bien au delà du terme qui leur a été accordé. Elles ne font plus, du matin au soir, que composer des couleurs et des pâtes, dont le poëte énumère avec soin les nombreux ingrédients, qui renchérissent tous par suite de ce surcroît de demande. Le moine prendrait volontiers ce renchérissement en patience : mais il ne pardonne pas celui du safran, devenu si rare que l'on n'en trouve plus pour la cuisine.

La pièce suivante est censée faire suite à celle-ci : elle est d'une exécution plus élégante et beaucoup plus claire dans les détails, trop claire même pour que je puisse la traduire en entier : mais la partie qui peut l'être en vaut encore la peine, comme

exemple de l'excès auquel allait parfois la liberté d'imagination des troubadours.

« L'autre jour, par bonne aventure, j'étais au par-
» lement de Dieu, où j'entendis les voûtes se plaindre
» des dames qui, à force de se peindre le visage,
» ont fait renchérir les couleurs.

» (J'y retournai depuis) et Dieu me dit franche-
» ment : Moine, j'apprends que les voûtes souffrent
» dans leur droit. Va-t'en vite là-bas, pour l'amour
» de moi, et commande de ma part aux dames de
» laisser là leur peinture : je ne veux plus là-des-
» sus de procès ; et si elles persistent à se peindre,
» j'irai moi-même effacer l'œuvre.

» Seigneur Dieu, doucement, répondis-je ; vous
» devez avoir un peu d'indulgence pour les dames.
» La nature les porte à orner leur visage, cela ne de-
» vrait pas vous déplaire, et les voûtes n'auraient pas
» dû s'en plaindre ni se brouiller pour cela avec les
» dames, qui ne peuvent plus les supporter.

» Moine, me répondit Dieu, c'est grande erreur
» et folie à vous d'approuver que ma créature se
» fasse belle contre ma volonté. Les dames seraient
» aussi puissantes que moi, si, quand je les fais
» chaque jour vieillir, elles pouvaient se rajeunir à
» force de se peindre et de se lustrer.

» Seigneur, vous parlez superbement, parce que
» vous vous sentez en pouvoir. Cependant il n'y a
» qu'une manière d'empêcher les dames de se pein-
» dre ; c'est de permettre qu'elles restent belles jus-
» qu'à la mort, ou d'anéantir toute couleur et

» toute peinture, de manière qu'il n'y en ait plus au » monde. »

Le débat se prolonge encore, mais il devient par trop cynique; je puis seulement dire que le moine persiste à refuser le message de Dieu, qui prend le parti de laisser faire les dames, mais en se réservant de leur envoyer une certaine infirmité très-nuisible à la peinture.

CHAPITRE XXII.

POÉSIE LYRIQUE DES TROUBADOURS.

VI. — Satire.

HISTORIQUE.

Du milieu du douzième siècle à la fin du treizième, les sujets historiques ne manquèrent pas aux satires des troubadours. Les manuscrits sont pleins de sirventes, les uns contre les hommes, les autres contre les événements de ces époques, de sorte que le genre se subdivise naturellement en satire personnelle et en satire générale.

Je ne m'arrêterai pas à la première : je n'en ai pas le loisir. Mais ce n'est pas sans un peu de regret que je passe sous silence un certain nombre de compositions de cette classe, remarquables par le sentiment énergique, bien que parfois cynique et grossier qui les inspira. Les satires de Guillaume de Bergadan, chevalier catalan, sont peut-être en ce genre ce qu'il y a de plus vif et de plus poétique, mais aussi de plus éhonté. Il en composa entre autres deux ou trois contre je ne sais quel évêque d'Urgel, à ce qu'il paraît son ennemi personnel. Je n'oserais les traduire, en eussé-je la place. Mais je crois pouvoir les signaler historiquement en preuve de l'excès auquel en étaient venues, au treizième siècle, les haines réciproques de la caste féodale et du clergé, et comme échantillon de ce que les poëtes osaient

écrire contre les prêtres. Et ce que les poëtes écrivaient alors, il faut bien le noter, n'était pas destiné à être enfermé dans des livres que presque personne n'aurait lu, presque personne alors ne sachant lire. Cela était mis en musique, chanté dans tous les châteaux et même dans les villes parmi la bourgeoisie. Or l'on ne sait de quel scandale il faut s'étonner le plus, de celui du vice ou de celui de la révélation et de la censure. Je passe à la satire historique générale ou publique des troubadours.

Les faits sur lesquels elle roule principalement sont des faits complexes dont les incidents furent plus ou moins variés et prolongés. Ils se résument en quatre événements principaux :

1° Les guerres des empereurs d'Allemagne contre l'indépendance et la nationalité italiennes ;

2° La lutte entre les rois de France et ceux d'Angleterre, pour la domination sur les provinces démembrées de la monarchie française, et alors soumises à des princes anglais ;

3° La croisade contre les Albigeois ;

4° L'établissement de Charles d'Anjou en Provence, établissement qui fut le signal d'une grande révolution dans la culture et l'état social de cette partie du Midi.

Les troubadours contemporains de ces divers événements y prirent un intérêt plus ou moins passionné : ils les jugèrent à leur manière, les approuvèrent ou les condamnèrent d'après leurs idées de morale, d'humanité et d'ordre social, idées tantôt

vagues et générales, tantôt spéciales et locales, c'est-à-dire chevaleresques. Je vais indiquer très-sommairement les impressions qu'ils reçurent de ces événements, et ce qui résulta pour la poésie provençale de la manifestation de ces impressions.

Et d'abord, quant aux révolutions de l'Italie, nous ne devons pas être surpris de voir les troubadours y prendre un intérêt vif et direct. Ils fréquentaient, comme nous l'avons vu, les cours et les cités de ce pays : ils y avaient des admirateurs, des élèves et des émules. Plusieurs d'entre eux, une fois descendus dans les riches plaines de la Lombardie ou dans les belles villes de la Toscane, s'y trouvèrent si bien, qu'ils ne voulurent plus les quitter et y terminèrent leur vie. Il ne fallait pas tant de raisons à des hommes naturellement si passionnés, et d'une imagination si vive, pour embrasser la cause de l'un ou l'autre des deux partis qui se disputaient la domination de l'Italie.

Les Allemands, nommés en provençal *Ties*, altération de *Teutschen*, étaient, parmi les nations européennes avec lesquelles les troubadours avaient des relations, celle pour laquelle ils avaient le moins de sympathie. Ils les trouvaient brutaux, grossiers et discourtois : ils avaient surtout une grande répugnance pour leur langue, et n'auraient pu croire quelqu'un qui leur eût dit qu'il y avait en cette langue des vers peut-être aussi élégants et aussi doux que les leurs. Je ne me souviens plus lequel d'entre eux, parlant de ce même idiome, le compare à un

aboiement de chien, et il n'est pas le seul qui le traite avec cette prévention dédaigneuse.

Cela étant, il n'est pas extraordinaire que quelques troubadours aient pris le parti des Italiens contre les Allemands et contre les empereurs. Mais, à parler généralement, ces poëtes étaient des hommes de cour et de château dont les inclinations n'avaient rien de démocratique. C'étaient surtout les empereurs qu'ils venaient voir en Italie, dont ils espéraient le plus d'accueil et de profits. La cause de ceux-ci était donc celle qu'ils embrassaient le plus volontiers, et leurs victoires celles qu'ils aimaient le plus à chanter. Ils s'étonnaient et s'attristaient de leurs défaites : il leur répugnait de voir des chevaliers, des hommes de guerre, battus par des bourgeois. Cela ne leur semblait pas dans l'ordre, et s'ils avaient pu être tentés de célébrer ces victoires bourgeoises, ils en auraient été embarrassés comme d'une tâche étrange et nouvelle.

Je me tiens pour dispensé de traduire aucun des sirventes satiriques des troubadours relatifs aux démêlés des empereurs d'Allemagne avec les puissances italiennes. Ces pièces peuvent être de quelque intérêt pour l'histoire civile et politique, mais je n'en ai guère rencontré de remarquables par le mérite poétique, et j'ai peu de regret à une omission à laquelle le lecteur ne perdra rien.

Il n'en est pas de même des pièces provençales relatives aux divers incidents de la lutte de Philippe-Auguste, d'abord contre Henri II, ensuite contre

Richard Cœur-de-lion. Ces pièces sont pour la plupart de Bertrand de Born, l'un des cinq ou six troubadours les plus distingués, et celui de tous qui, par son talent et son caractère, exerça le plus d'influence sur les puissances et les événements de son temps. Le tableau de sa vie et l'examen de ses ouvrages mériteraient des développements que je ne puis leur donner. Je me contenterai de traduire ce qu'il y a de plus important sur son compte dans les traditions provençales : il sera facile ensuite de rattacher à ces notices une idée générale des pièces satiriques de Bertrand.

« Bertrand de Born, dit son ancien biographe, » était un châtelain de l'évêché de Périgueux, vi» comte de Hautefort, château de près de mille » hommes de population. Il avait un frère nommé » Constantin, qui avait grande envie de le dépouiller » et de le détruire (et qui en serait venu à bout), si » ce n'eût été le roi d'Angleterre (Henri II).

» Bertrand de Born fut perpétuellement en guerre » avec tous les seigneurs de son voisinage, avec le » comte de Périgueux et le vicomte de Limoges, avec » son frère Constantin et avec Richard (Cœur-de» lion), lequel n'était encore alors que comte de Poi» tiers. Bertrand était bon chevalier, bon guerrier, » bon troubadour, bon ami des dames, bien appris » et bien parlant, et sut bien se gouverner en bonne » et mauvaise fortune.

» Il fut le maître, toutes les fois qu'il le voulut, » du roi d'Angleterre, Henri II, et de ses trois fils.

» Mais il ne chercha jamais qu'à les mettre en guerre
» les uns contre les autres; les fils contre le père, et
» les frères entre eux. Il fit de même tout ce qu'il
» put pour brouiller les rois de France et d'Angle-
» terre; et dans les intervalles de paix qu'il y avait
» entre eux, il composait des sirventes pour démon-
» trer le déshonneur que chacun des deux rois re-
» cevait de cette paix, et pour tâcher de la rompre.
» Il excita de la sorte entre eux des querelles dont il
» lui revint de grands avantages et de grands maux.
» Il ne composa que deux chansons, mais beaucoup
» de sirventes. Le roi d'Aragon (Alphonse Ier) ap-
» pelait les chansons de Girard de Borneil les
» femmes des sirventes de Bertrand de Born. »

Le vieux biographe marque bien, dans cette notice, le trait dominant du caractère de Bertrand : c'était un goût effréné pour la guerre. Il l'aimait non-seulement comme occasion de faire preuve de bravoure, d'acquérir de la gloire, de conquérir du pouvoir, mais encore et même bien plus pour ses hasards, pour l'exaltation de courage et de vie qu'elle produit, et jusque pour le tumulte, les désordres et les maux qu'elle entraîne. Bertrand de Born est l'idéal du guerrier indiscipliné et aventurier du moyen âge, plutôt que du chevalier proprement dit. Celui-ci guerroyait dans un but moral, pour l'ordre social et la paix, l'autre uniquement pour guerroyer. Devenu vieux, Bertrand se repentit de la vie qu'il avait menée, se fit moine et mourut dans un cloître. Cette fin pieuse n'a point empêché Dante de mettre le belli-

queux troubadour très-bas en enfer, où il le représente, comme on sait, portant sa tête à la main, en guise de lanterne, punition symbolique du crime d'avoir divisé le chef des membres, c'est-à-dire le père des enfants.

La plupart des pièces de Bertrand de Born sont des espèces de dithyrambes belliqueux pour exciter à la guerre les puissances sur lesquelles il eut de la prise et de l'ascendant, ou des satires contre ses adversaires, contre ceux qu'il traitait de lâches quand ils ne cédaient pas à ses instigations. On a déjà pu prendre une idée des premiers sur celui que j'ai cité, en traitant de la poésie guerrière des Provençaux; c'est ici le lieu de donner quelques échantillons des secondes; mais je dois prévenir que ces échantillons seront nécessairement bien insuffisants. Les pièces satiriques de Bertrand de Born, ayant toutes pour argument des faits historiques, et se rattachant même, la plupart, à des particularités curieuses et peu connues de ces mêmes faits, il est impossible de les faire comprendre et goûter sans un long commentaire. Je ne puis donc citer, de ces mêmes pièces, que des passages détachés qui n'en sont pas les plus poétiques, mais simplement ceux dont le motif exige le moins d'explications.

Voici d'abord quatre stances d'un sirvente qui peint assez vivement l'agitation habituelle de sa vie : il le composa dans un retour des guerres perpétuelles qu'il faisait contre la plupart des seigneurs de son voisinage.

« Il me faut chaque jour guerroyer, m'évertuer, » me défendre, me mettre hors d'haleine : de tous » côtés, on brûle et ravage ma terre, on déracine » mes arbres, et on essarte mes bois; on mêle mon » grain et ma paille; et je n'ai point d'ennemi couard » ou brave qui ne vienne m'assaillir.

» Chaque jour je rajuste, retaille et retouche nos » barons : je les prêche et les excite; je voudrais leur » retremper le cœur; mais bien suis-je fol de me » donner cette fatigue : autant vaudrait battre à froid » le fer de saint Léonard que de prétendre les ré- » former.

» Talleyrand n'a besoin ni de destrier ni de rous- » sin; il ne bouge de son repaire, et n'a que faire » de flèche ou de lance. Il vit à guise de Lombard, » si lâche et si mol, que quand tout autre s'évertue, » il ne fait que s'étendre et bâiller.

» A Périgueux, si près du mur que je pourrais » l'atteindre d'un coup de mail, je paraîtrai monté » sur mon Bayard; et si je rencontre quelque lourd » Poitevin, il saura comment taille mon épée : je » lui ferai à la tête une brèche par où les débris de » son heaume se mêleront à sa cervelle. »

Je ne vois pas précisément en quelle occasion Bertrand de Born fit contre les barons du Limousin le sirvente qui commence par la stance que j'en vais citer; mais ce fut indubitablement dans quelque circonstance où ils avaient mal répondu à ses appels guerriers; et ses vers peignent bien son mépris pour les seigneurs plus pacifiques que lui.

« Je fais encore un sirvente contre nos mauvais » barons; car jamais vous ne m'entendrez les louer. » J'ai brisé sur eux plus de mille aiguillons, sans » pouvoir en faire courir ni trotter un seul. Ils se » laissent dépouiller sans se plaindre! Oh! que Dieu » les maudisse nos barons! Et que pensent-ils donc » faire? Il n'y en a pas un que l'on ne puisse tondre » et raser comme un moine, ou ferrer des quatre » pieds sans entraves. »

Les pièces auxquelles ces fragments appartiennent ne concernent que les querelles et les guerres privées de Bertrand de Born. Pour donner maintenant des échantillons qui aient plus d'importance historique, je les choisirai parmi les pièces relatives aux démêlés de Philippe-Auguste et de Richard Cœur-de-lion. En 1189, les deux princes se mirent en campagne l'un contre l'autre, et leurs armées se rencontrèrent dans le voisinage de Niort, n'étant séparées que par la rivière de la Jaure. Elles restèrent quinze jours en présence, attendant le moment d'en venir aux mains, et donnèrent de la sorte aux ecclésiastiques des deux partis le temps d'intervenir pour négocier une trêve. Ainsi se termina, sans coup férir, une campagne qui semblait devoir être meurtrière et décisive.

Un ancien commentateur provençal de Bertrand de Born fait des réflexions curieuses sur les suites de cette paix imprévue. « La paix faite, dit-il, les » deux rois devinrent avares et ne voulurent plus » rien dépenser en hommes de guerre, mais seule- » ment en faucons et en éperviers, en chiens et en

» lévriers, en achats de terres et de domaines, et se
» mirent à vexer leurs barons : si bien que ces ba-
» rons, tant ceux de France, que ceux du roi Ri-
» chard, furent tristes et mécontents de cette paix,
» dans laquelle les deux rois étaient devenus parci-
» monieux et vilains. »

Dans cet état de choses, Bertrand de Born écrivit une pièce dont je ne puis traduire que les deux premières stances, les autres étant trop pleines d'allusions qui exigeraient de longues explications. Mais ces deux stances suffisent pour faire voir à quel point le troubadour comptait sur la puissance de ses belliqueuses instigations.

« Puisque les barons sont tristes et courroucés de
» cette paix qu'ont faite les deux rois, je ferai un
» chant tel que quand il sera su et répandu, tous se-
» ront impatients de guerroyer. Je n'aime point à
» voir un roi spolié faire la paix avant d'avoir re-
» conquis son droit.

» Les Français et les Bourguignons ont échangé
» l'honneur pour la honte. Oh ! lâcheté de la part
» d'un roi en armes, de venir négocier et plaider
» sur le champ de bataille ! Mieux aurait fait, je vous
» jure, le roi Philippe, de commencer la mêlée, que
» de tenir plaid, tout armé, sur la terre dure. »

Ces reproches du troubadour, qui étaient communs aux deux rois, ne furent pas perdus. Philippe ne s'en émut pas ; mais Richard reprit les armes, et se remit en campagne, attaquant, prenant, brûlant des châteaux et des villes du domaine de France.

Bertrand de Born, qui voulait à tout prix mettre les deux rois aux prises, écrivit alors la pièce suivante, pour exciter Philippe aux représailles. Elle est d'un ton plus élevé que les précédentes, d'ailleurs très-courte, et je hasarderai de la traduire en entier.

« Il faut que je fasse un chant qui s'épande rapide-
» ment, puisque voilà déjà du feu allumé et du sang
» versé par le roi Richard. J'aime la guerre qui rend
» libéraux les seigneurs avares : j'aime les rois,
» quand ils sont menaçants et superbes. J'aime à
» voir dresser des palissades et jeter des ponts.
» J'aime à voir planter des tentes par la campagne;
» et les chevaliers s'entrechoquer par centaines et
» par milliers, si fièrement qu'il en soit chanté après
» nous, par ceux qui font chansons de geste.

» J'aurais déjà dû recevoir des coups sur mon
» écu et teindre en vermeil mon enseigne blanche :
» mais je suis contraint de me tenir tristement à
» l'écart, en attendant que le roi Richard me traite
» plus généreusement. Je puis bien, le heaume en
» tête et l'écu sur l'épaule, combattre de ma per-
» sonne pour ceux que j'aime. Mais je n'ai point
» d'host à mes ordres, ni trésor pour aller guerroyer
» au loin.

» Le roi Philippe aurait bien dû brûler au moins
» une barque devant Gisors, ou y renverser un pan
» de muraille. Il aurait dû tenter de prendre Rouen ;
» et l'assiégeant par mont et par vallée, le serrer de
» si près, que nul messager n'y pût entrer, sinon

» colombe : on aurait vu alors qu'il est vraiment de » la race de ce Charles, le plus glorieux de ses an- » cêtres, qui conquit la Pouille et la Saxe.

» Il n'y a que honte et déshonneur à la guerre » pour celui qui s'y conduit mollement. Mais, puis- » que le roi Richard a fait de si beaux coups, puis- » qu'il a pris Cahors et Cairac, qu'il se garde bien de » les rendre, Philippe lui offrît-il tout son trésor » pour rançon. Avec le cœur qu'il porte à la guerre, » il y vaincra. Libéral et dédaignant le repos, tout » ploiera sous lui, ennemis et amis. »

Je n'ose multiplier davantage des extraits qui ne peuvent répondre ni à mon but, ni à l'attente des lecteurs, et faisant abstraction de l'ordre chronologique des événements, je passe aux sirventes satiriques auxquels donna lieu l'avénement de Charles d'Anjou à la souveraineté de la Provence.

Charles, prince d'un caractère ferme, mais dur et despotique, apporta en Provence des mœurs, des idées, des prétentions et des vues de tout point opposées à celles des hommes du pays. Aussi son gouvernement ne fut-il d'abord qu'une lutte violente contre toutes les forces locales qui se mirent brusquement en opposition avec lui, mais qui, agissant isolément et sans concert, devaient être battues, et le furent. Cette lutte est faiblement indiquée dans l'histoire : il y a, dans la poésie provençale, des monuments qui en donnent une idée plus vive, et qui outre ce mérite, ont encore celui d'une exécution spirituelle et poétique. Tel est, entre autres, le

sirvente suivant, composé par un troubadour du pays, nommé Granet, dont il n'est pas fait mention dans les traditions provençales. La pièce est adressée à Charles d'Anjou lui-même, sous forme de remontrance, et peint assez bien l'opposition qu'il y avait entre l'esprit provençal et celui du nouveau chef du pays. La satire y est d'autant plus piquante qu'elle est plus indirecte, et ressort de conseils donnés naïvement et de bonne foi.

« Comte Charles, dit le poëte, je veux vous faire » entendre un sirvente dont toutes les raisons sont » vérités. Ma profession est de louer les bons, de » reprendre à propos les méchants, et de blâmer les » torts de tout le monde ; vous devez me maintenir » dans mon droit ; et s'il m'en advenait quelque mal, » ce serait à vous à me faire rendre justice.

» Je chanterai donc, puisque c'est ma profession; » et je chanterai d'abord de vous. Vous êtes du plus » haut lignage du monde, vous êtes vaillant, et se» riez en toute chose accompli, si vous étiez libéral. » Mais vous ne l'êtes guère. Vous avez terres et pou» voir, vous aimez joie et déport ; vous êtes habile, » bien parlant et avenant, pourvu que l'on ne vous » demande rien.

» Seigneur comte, apprenez que dans ce pays » tout grand baron se fait honnir quand il se laisse » ravir quelque chose sans se fâcher. Le dauphin » vous a enlevé des domaines. Ne cherchez donc » plus ce que vous avez trouvé ; partez avec votre » host ; allez prendre gîte le long des rivières, à tra-

» vers les champs et les prés, jusqu'à ce que le dau-
» phin vous ait fait raison, ou que vous lui ayez
» rendu la pareille.

» Vous me paraissez méditer certaine guerre, où
» vous aurez grand besoin de chevaliers et de ser-
» vants. Si vous voulez donc que les Provençaux vous
» servent loyalement, gardez-les de la violence de
» vos officiers, qui commettent, sans motif, beau-
» coup de cruautés. Tout leur est bon pour extor-
» quer de l'argent. Aussi nos barons se tiennent-ils
» tous pour perdus. Eux, à qui l'on donnait autre-
» fois, on les dépouille aujourd'hui, et ils n'osent
» pas s'en plaindre à vous.

» (Soyez juste) et vous aurez grand nombre de
» braves chevaliers, des guerriers d'aventure coura-
» geux et hardis : vous aurez des heaumes et des
» épées, des pavillons et des tentes, des écus, des
» hauberts et de courants destriers. Alors vous pour-
» rez battre et démolir les châteaux-forts : alors vous
» verrez de belles mêlées, où les uns gémiront, et les
» autres crieront, où, tombant, se relevant, frappant,
» chacun fera de son mieux : tout cela sera beau,
» tout cela me plaît, pourvu que je n'y sois pas. »

Il n'y a encore, dans cette pièce de Granet, qu'une sorte de pressentiment des maux et des vexations qui attendaient la Provence, sous la domination de Charles d'Anjou. C'est dans d'autres poëtes qu'il faut chercher l'expression complète de la haine des Provençaux pour cette domination. Boniface de Castellane, un des petits seigneurs et des troubadours du

pays, est celui qui a composé sur ce thême les sirventes sinon les plus élégants et les plus poétiques, du moins les plus violents et les plus passionnés. Voici quelques traits d'un d'entre eux, où il s'indigne presque autant de la patience des Provençaux que de l'oppression des Français.

« Bien que la saison ne soit pas gaie, je veux faire » un sirvente en paroles cuisantes, contre les re- » crus et (les pervers). Les Français ne laissent ni » braie ni maille à ces pauvres et tristes Provençaux, » à cette lâche et vile race.

» Aux uns, on enlève leurs terres, sans leur faire, » pour cela, grâce de leur argent. D'autres, des che- » valiers, des servants, on les envoie prisonniers » dans la tour de Blaie, comme on ferait de vils » bandits : et s'ils en meurent, tant mieux pour les » Français qui s'emparent de leur bien.

» Des lâches et des traîtres m'ont abandonné avec » leurs faux serviteurs. Je ne m'en attriste point : » je n'en serai point plus faible. Je tiendrai bon dans » ma forteresse avec mes braves, et peu m'importe » què le comte vienne contre moi avec ses grandes » forces.

» Quiconque tue doit mourir, dit l'Évangile; le » jour viendra donc où le comte pâtira de ce qu'il » fait souffrir.

» Que ses bailes viennent me faire la guerre; et je » les renverrai dolents et marris. Je teindrai mon » épée dans leur sang, et je ferai sur eux de ma lance » un court tronçon. »

On voit par ces fragments, ce qui est connu d'ailleurs par l'histoire, que Boniface de Castellane essaya de résister au comte d'Anjou. Celui-ci l'assiégea dans son château, le prit et le fit pendre. Ce qui fit, pour quelque autre troubadour, un assez beau sujet de sirvente de plus.

Il ne me reste plus à parler que des satires des troubadours relatives à la guerre des Albigeois. On n'attendra pas de moi que je m'arrête à des considérations directes sur cette guerre. C'est un de ces sujets d'un intérêt si grave, qu'il vaut mieux n'y pas toucher du tout que de se contenter de l'effleurer. Cependant cette histoire tient par tant de côtés et de si près à celle de la littérature et de la civilisation du midi de la France, que, si resserré que soit l'espace qui me reste, je crois en devoir donner une partie à l'indication rapide du rapport général qu'ont entre elles ces deux histoires, on pourrait dire ces deux portions de la même histoire.

Nul doute que la raison immédiate et principale de la croisade contre les Albigeois ne fût une raison religieuse. Une grande hérésie avait envahi le Midi; elle y devenait de plus en plus redoutable au catholicisme : il était impossible que celui-ci n'usât pas contre elle de tous les moyens qu'il avait alors en son pouvoir; et malheureusement ces moyens étaient des moyens de force matérielle, des armées, des croisades ; c'était la guerre avec tous ses hasards et tous ses fléaux. Mais il n'est pas moins certain que cette hérésie et cette guerre furent singulièrement aggravées

par des antécédents et des incidents tout à fait locaux.

Cette grande catastrophe ne fut, à plusieurs égards, qu'une crise de l'ancienne lutte de la caste féodale et du clergé. Or, dans cette lutte, les troubadours, qui étaient aussi une des puissances de la société, durent nécessairement prendre parti pour la féodalité, en d'autres termes, pour la chevalerie, pour la galanterie chevaleresque, pour tous les thêmes de la poésie du temps. En n'embrassant pas le parti des chefs politiques contre les prêtres, ils auraient, pour ainsi dire, renié leur propre origine et abjuré leur destination. Or, c'est ce qu'ils se gardèrent bien de faire; et c'est un des phénomènes de la guerre des Albigeois, que l'ardeur et l'unanimité avec laquelle les poëtes provençaux s'efforcèrent de flétrir le pouvoir ecclésiastique, par l'ordre et dans l'intérêt duquel se fit cette guerre. Il n'y a, ou du moins je n'ai trouvé, qu'un seul troubadour signalé, dans les traditions provençales, pour s'être rangé du parti des croisés; et cette exception mérite d'être notée comme une confirmation solennelle du fait auquel elle se rapporte.

Le troubadour dont il s'agit ne manquait ni de talent ni de renommée. Il se nommait Perdigon, et était né à Lesperon, petit bourg du Gévaudan, et partant sujet du comte de Toulouse. Fils d'un pauvre pêcheur, il était parvenu, de bonne en meilleure aventure, aux honneurs de la chevalerie, et figura longtemps avec distinction à la cour du dauphin d'Auvergne, qui l'avait comblé de biens.

Il se trouvait probablement en Provence ou sur les bords du Rhône en 1208, époque où commença à s'ourdir contre Raymond VI, comte de Toulouse, la grande intrigue par laquelle débuta la guerre des Albigeois. Une députation alla à Rome, dénoncer au pape, le comte et les hérétiques, et obtint la permission de prêcher la croisade contre eux. Cette députation eut pour chef Guillaume de Baux, prince d'Orange, Folquet de Marseille, devenu de troubadour, évêque de Toulouse, et l'abbé de Cîteaux, tous les trois ennemis personnels de Raymond VI. Perdigon fut de l'ambassade, et s'y distingua par l'amertume de son zèle contre son seigneur et contre les hérétiques. De retour sur les bords du Rhône, il composa une pièce de vers, dans laquelle il prêcha la croisade qui venait d'être résolue, et prenant lui-même la croix, il se trouva d'abord à la prise et au massacre de Béziers, puis à la bataille de Muret.

Le roi Pierre d'Aragon, qui fut tué dans cette bataille, avait été un des patrons et des bienfaiteurs de Perdigon. A dater de ce moment, le troubadour, déjà fort odieux, à raison de tout ce qu'il avait fait pour la croisade, devint l'objet d'une exécration générale, et sa vie ne fut plus qu'une suite d'amertumes. Il perdit, en peu de temps, l'un après l'autre, tous les nouveaux protecteurs auxquels il avait sacrifié les anciens, Guillaume de Baux, le comte de Montfort et les autres meneurs de la croisade. Le dauphin d'Auvergne lui ôta toutes les terres qu'il lui avait données. Il n'osa plus paraître à au-

cune cour, ni dans aucune société élégante [illegible] de faire des vers que personne n'aurait [illegible] chanter, les sachant de lui. Proscrit, honni [illegible] de faim, il n'avait plus, pour échapper [illegible] qu'il inspirait, d'autre moyen que de se [illegible] quelque monastère en lieu écarté, et [illegible] ne lui fut pas aisé. Il lui fallut [illegible] d'un seigneur [illegible] de Guillaume de [illegible] S[illegible]

[illegible]

énergie fut un obstacle particulier opposé à l'art et qui devait en altérer le but et l'effet. Contre des événements et des hommes qui inspiraient le plus haut degré de haine et de colère, toute plainte, toute censure, toute clameur était bonne par elle-même, abstraction faite du talent de son auteur. La violence y tenait trop aisément lieu de beauté.

Parmi tant de pièces relatives à ces sombres événements, il n'y a guère que celles de Pierre Cardinal où règnent encore une certaine liberté d'imagination, une certaine grâce d'exécution, et c'est de celles-là que j'emprunterai quelques passages, pour donner une idée de l'espèce d'action ou de réaction poétique qui eut lieu dans les pays de langue provençale, contre les fureurs de la croisade albigeoise. L'extrait suivant d'un sirvente relatif à ce sujet renferme des traits assez remarquables.

« Qui veut ouïr un sirvente tissu de douleur, » brodé de colère? Il n'a qu'à me le demander : je » l'ai filé, et le saurai bien ourdir et tramer. Je sais » discerner le bien du mal; j'aime les bons et les » preux : j'abhorre les faux et les pervers.

» Je me tiens à l'écart de ces déloyaux clercs qui » ont amassé pour eux tout l'orgueil, toutes les » fraudes et toute la cupidité du monde. Ils ont » accaparé la trahison, et, à force d'indulgences, ils » nous ont extorqué ce qui nous restait. Et ce qu'ils » tiennent une fois ils le gardent bien. Ni Dieu ni » les hommes n'ont plus rien à y voir.

» Ne songez pas à les corriger : à mesure qu'ils

» sont de plus haut rang, il y a en eux moins de foi » et plus de fraude, moins d'amour et plus de » cruauté.

» On devrait bien donner la sépulture à tous les » chevaliers, de façon qu'il ne fût plus parlé d'eux. » Ils sont désormais si honnis, que leur vie est pire » que la mort. Ils se laissent fouler par les prêtres, » dépouiller par les rois, et au train dont on y va » avec eux, ils n'ont pas longtemps à durer.

» A force de spolier les églises et d'envahir tout » le reste, à force de mentir et de tromper, les mé- » chants clercs sont devenus les rois du monde et » ont mis sous leurs pieds ceux qui devraient gou- » verner. Charles Martel sut leur mettre un frein, » mais ils voient bien que les rois d'aujourd'hui sont » des rois stupides. Ils leur font faire tout ce qu'ils » veulent, et honorer tout ce qui est à honnir. »

La pièce suivante offre une idée un peu plus générale et plus complète de l'état du Midi à une époque où les résultats de la croisade étaient encore indécis, grâce à l'activité et à l'énergie que Raymond VII avait mises à réparer les faiblesses et l'impolitique de son père.

« Iniquité et Perfidie ont déclaré la guerre à Vé- » rité et à Droiture, et sont déjà victorieuses. Ava- » rice et Déloyauté conspirent contre Largesse et » Loyauté. Cruauté triomphe d'Amour, et Bassesse » d'Honneur. Le Crime pourchasse la Sainteté, et la » Ruse l'Innocence.

» Se trouve-t-il un homme qui renie Dieu, qui n'ait

» souci que de son ventre? c'est celui-là qui pro-
» spère. Quiconque aime la justice et s'indigne des
» mauvaises actions, sera souvent maltraité. Qui-
» conque a entrepris de mener une vie sainte, sera
» grièvement persécuté. Mais tout trompeur réussira
» dans ses desseins.

» Tout à l'heure nous sont venus de France maints
» usages nouveaux de n'estimer que ceux qui ont de
» quoi boire et manger largement, et de dédaigner
» tout pauvre (courtois); d'être riche et puissant, et
» de ne rien donner; de faire un magistrat d'un
» brocanteur; d'élever les traîtres et d'abaisser les
» hommes de bien.

» Les prêtres réclament l'obéissance : ils exigent
» la croyance, mais à la condition que l'œuvre n'y
» sera pas. Ne vous inquiétez pas d'épier les mo-
» ments où ils pèchent : c'est tout le jour, c'est toute
» la nuit. Hors de là, ils ne haïssent personne; ils
» ne commettent point de simonie, ils aiment à
» donner, et ne prennent rien que justement.

» Comte Raymond, duc de Narbonne, marquis de
» Provence, votre valeur s'est élevée si haut que le
» monde en est embelli. Sans vous, de la mer de
» Bayonne à Valence dominerait insolemment une
» race fausse et félonne. Mais c'est vous qui com-
» mandez et dominez, sans craindre ces ivrognes de
» Français plus qu'épervier ne craint perdrix. »

Je citerai encore d'un autre sirvente, un passage où est particulièrement attaquée l'ambition du clergé.

« Je vois les prêtres travailler de toutes mains à

» s'emparer du monde, et ils s'en empareront, n'im-
» porte qui doive s'en trouver mal. Ils l'auront (d'une
» manière ou d'autre), soit en prenant, soit en don-
» nant, par des indulgences ou par des hypocrisies,
» à force d'absoudre ou de manger et de boire; en
» prêchant ou en lançant des pierres; de par Dieu ou
» de par le Diable. »

C'est dans la même pièce d'où je tire ce fragment que se trouve, toujours contre les prêtres, ce vers frappant :

Ce qu'ils osent faire, moi je n'ose pas le dire.

Pour découvrir toute la portée du trait, il faudrait que je pusse faire connaître certaines pièces où Pierre Cardinal a exhalé beaucoup plus librement encore que dans les précédentes son mépris et sa haine pour le clergé. Le lecteur serait alors tout aussi embarrassé que moi pour imaginer ce qu'il pouvait dire de plus. Mais s'il savait véritablement sur les prêtres des choses qu'il n'osait pas dire, toujours est-il certain qu'il en a écrit, lui et maint autre, plus d'une que je n'ose pas traduire.

Je termine ici la revue que je voulais faire des principaux genres lyriques de la poésie provençale et le cours de cette année. L'espace m'a manqué pour rendre ce cours aussi complet que je l'aurais voulu. J'ai été obligé de glisser un peu rapidement sur divers points de mon sujet qui auraient exigé des développements plus étendus : il en est d'autres auxquels je n'ai pas eu le temps d'arriver, et sur les-

quels j'ai besoin de donner quelques explications.

Je n'ai point parlé de la partie technique de la poésie provençale, de ce que l'on pourrait nommer proprement la poétique des troubadours. Mais ce n'est pas une chose qui ait beaucoup d'importance, excepté sur un point qui tient à diverses questions d'un intérêt plus ou moins général, je veux dire excepté en ce qui concerne la rime et l'accent syllabiques, considérés comme principes du mètre dans la poésie moderne. Nul doute que le vers provençal n'ait été le type sur lequel les diverses nations de l'Europe ont formé le leur, et c'est précisément pour cette raison qu'il serait intéressant de savoir quelque chose de précis sur l'origine de ce vers provençal, et sur ses rapports avec ceux qui ont pu lui servir de modèle. La question est neuve encore, malgré bien des recherches et des tentatives qui y ont trait.

Ce qui concerne l'organisation des troubadours et des jongleurs, comme corporation poétique, est une autre question plus neuve encore que la précédente et d'une importance supérieure. Il y a toujours des rapports intimes et curieux à observer entre un système quelconque de poésie et les moyens matériels par lesquels cette poésie atteint son but, agit sur la société à laquelle elle s'adresse. Or les rapports dont il s'agit sont très-marqués dans le système provençal, et l'organisation des diverses classes ou professions poétiques que suppose ce système est un des faits les plus intéressants de son genre. On ne trouve quelque chose à y comparer que chez les

anciens Grecs et chez les Arabes. C'est un fait sur lequel je m'étais proposé d'attirer l'attention, en mettant toute la mienne à l'exposer.

Enfin j'avais songé aussi à un rapprochement, à un paralèlle sommaire de la poésie lyrique des troubadours avec celle des trouvères du nord de la France. Je voulais, par ce parallèle, prouver que cette dernière n'était, quant à la forme et quant au fond, qu'une imitation directe, qu'une espèce de contrefaçon de la première. Je me propósais de démontrer que la langue des trouvères n'était de même qu'une modification assez légère de celle des troubadours, sans laquelle il est évident qu'elle n'aurait pu devenir ce qu'elle fut.

Ces divers points me paraissent assez intéressants pour que je n'abandonne pas aisément l'espérance d'y revenir quelques moments. Ils pourront être aussi convenablement discutés à la suite de ce que j'ai à dire de l'épopée des troubadours qu'ils auraient pu l'être à la suite de ce que j'ai dit de leur poésie lyrique.

Quoi qu'il en soit, c'est toujours par l'histoire de l'épopée provençale dans ses rapports avec celle du moyen âge que je me propose de reprendre ce cours. Je n'ai point dissimulé l'importance toute particulière que j'attache à cette branche de mon sujet, j'en ai parlé plus d'une fois, et toujours avec d'autant plus d'empressement, qu'exciter l'attente et la curiosité sur ce sujet, c'était m'imposer une obligation de plus de le traiter avec le soin qu'il mérite.

CHAPITRE XXIII.

ROMANS CHEVALERESQUES.

Considérations générales.

NOTE PRÉLIMINAIRE SUR LES ÉPOPÉES PRIMITIVES [1].

Dans le nombre infini de poëmes, désignés tous par le titre d'épopées, bien que si divers entre eux, il y en a quelques-uns qui se distinguent nettement de tous les autres et forment une classe entièrement à part. Ce sont des poëmes qui, à raison des temps reculés et obscurs auxquels ils appar-

[1] C'est ici que commence la seconde année du cours de M. Fauriel. Pour mettre son auditoire en état de mieux suivre son argumentation sur la nature épique des romans de chevalerie, M. Fauriel commença par deux leçons, dans lesquelles il exposa les caractères qui, selon lui, constituent les épopées primitives, et appuya ses définitions par des indications sur la manière dont les poëmes d'Homère, le *Ramayana*, le *Mahabharata*, le *Schahnameh de Firdousi* et les *Niebelungen* avaient été composés. Plus tard il fit un cours sur Homère, dans lequel il revint en détail sur cette matière, et exposa ses idées avec tous les développements qu'elles exigent. Mon intention étant de publier ce cours sur Homère, j'ai voulu éviter des répétitions, et n'ai conservé des deux leçons qui auraient dû trouver leur place ici que les définitions et les résultats généraux, qui seuls sont nécessaires pour l'intelligence de ce qui suit. J'ai donc réuni dans cette *note préliminaire* le commencement de la première leçon et la fin de la seconde, sans changer un mot à la rédaction. J. M.

tiennent, commencent ou semblent commencer une littérature; qui, antérieurement aux règles et aux conventions de l'art, sont, pour ainsi dire, l'expression directe et obligée de la nature; qui présentent dans leur composition et dans leurs formes des traces plus ou moins marquées, plus ou moins nombreuses d'une destination toute nationale ou populaire. C'est à ces épopées que je donne le titre de primitives.

Il semblerait au premier coup d'œil que les monuments poétiques de cette espèce devraient être en assez grand nombre, et que toute poésie un peu développée et un peu ancienne devrait avoir les siens. Il n'en est cependant pas ainsi. D'abord la poésie primitive ou populaire, qui existe partout, n'arrive pas partout au degré de développement qu'exige et suppose l'épopée; en second lieu, les monuments dont il s'agit sont, à raison même de leur nature et de la barbarie des temps qui les produisent, très-sujets à se perdre, et l'on ne peut guère douter qu'il ne s'en soit en effet perdu un grand nombre. Quelques-uns sans doute restent à découvrir dans les littératures, jusqu'à présent inconnues, des diverses nations de l'Asie. Mais, quoi qu'il en soit et quelles qu'en puissent être les raisons, les seules épopées dont on puisse aujourd'hui déduire les lois les plus générales du genre ne vont pas, à ma connaissance, au delà de six. Ce sont les deux poëmes universellement attribués à Homère, l'*Iliade* et l'*Odyssée,* les deux grands poëmes sanscrits, le *Ramayana* et le *Mahabharata,* le

Schah-nameh ou Livre des Rois de Firdousi, en persan, et les *Niebelungen* des Allemands.

Ces épopées ont toutes pour base des matériaux plus anciens, dont elles ne sont qu'une combinaison, une fusion, une modification quelconque, plus ou moins libre, où l'art intervient plus ou moins.

Avant d'être ainsi modifiés et rapprochés de manière à former un seul tout, ces matériaux épiques avaient circulé durant des siècles, par tradition orale, et subi des altérations qui résultent inévitablement de ce mode de circulation. C'étaient, en général, de simples chants populaires, plus ou moins amplifiés et ornés dans différentes rédactions successives.

Ces chants, ces matériaux épiques appartiennent tous à des époques d'ignorance et de barbarie, dont ils sont, pour nous, les seuls documents et dont ils représentent fidèlement les mœurs, les croyances, la civilisation. De là l'intérêt philosophique ou historique qui s'y attache.

C'est par ces chants historiques qu'ont commencé les littératures diverses auxquelles ils appartiennent; c'est par eux que se sont d'abord fixées et polies les langues dans lesquelles ils sont écrits; de là leur extrême importance philologique.

D'un autre côté, ces mêmes chants, produit d'inspirations vives, fortes, sérieuses et franches, sont restés par là supérieurs à tous égards aux productions plus raffinées et plus artificielles dont ils ont été le modèle et le type.

Éminemment populaires par le sujet, ces chants

épiques l'ont été aussi par le mode de publication et de circulation; ils ont toujours été récités et chantés en public, il s'est toujours formé, pour les réciter et les chanter, une classe particulière d'artistes, qui ont été comme les auxiliaires, comme les organes des poëtes.

De la destination toute populaire de ces mêmes chants est naturellement résulté le caractère poétique qui leur est propre. Faits pour être chantés à des foules de peuples rassemblées au hasard et composées d'hommes de toutes les classes, le ton en devait être naturel et familier, le style clair, simple, harmonieux, tel, en un mot, qu'il pût être rapidement compris et donner facilement prise à la mémoire. Si l'on rapproche, sous ce rapport, ces productions de celles des épopées cultivées, on en sentira aisément l'extrême différence. On peut, par exemple, s'assurer bien vite que l'Iliade a été faite pour être écoutée, l'Énéide pour être lue attentivement et à loisir.

Le plus ou le moins de rondeur, de justesse et d'intimité avec laquelle les divers matériaux épiques ont été rapprochés et fondus en épopées, paraît dépendre du génie plus ou moins artiste des peuples auxquels appartiennent ces épopées. Celles des Grecs l'emportent de beaucoup sur toutes les autres, quant à l'union intime des parties entre elles et avec le tout.

Les classes cultivées et studieuses purent seules apprécier le mérite de composition et d'ensemble

des épopées complexes et en jouir. Les masses populaires ne cherchèrent jamais dans ces épopées que des chants détachés et de peu d'étendue, comme ceux dont elles étaient composées.

Je sens tout ce qui manque à l'énoncé de ces résultats, tirés du rapprochement des diverses épopées primitives, pour être aussi clair que je le voudrais. Mais, en les appliquant à l'histoire de l'épopée du moyen âge, j'aurai de fréquentes occasions de les éclaircir et de les confirmer.

Je me suis proposé, dans ce qui précède, de rechercher quels sont les caractères communs des plus anciennes épopées, de celles que j'ai nommées primitives, et cela dans l'intention d'examiner ensuite jusqu'à quel point et avec quelles modifications ces mêmes caractères se retrouvent dans l'épopée du moyen âge.

Il y aurait deux manières d'appliquer ces résultats à l'examen des compositions épiques du moyen âge. On pourrait, abstraction faite de tout ce qui est exclusivement propre à ces compositions, de tout ce qui les caractérise spécialement, présenter à part, grouper ensemble et sous le même point de vue les traits généraux à raison desquels elles peuvent être rapprochées des épopées primitives.

On peut aussi, considérant dans leur ensemble ces mêmes compositions, noter seulement au fur et

mesure et à leurs places respectives, les points par lesquels elles sont susceptibles d'être rapprochées des épopées antiques.

C'est ce dernier plan que j'ai suivi, comme le plus méthodique et le plus simple. Je vais donc parler de l'épopée du moyen âge, envisagée en elle-même, et dans la totalité de ses caractères, sauf à signaler successivement, dans cet ensemble, les parties auxquelles seront applicables les résultats donnés par le rapprochement des épopées primitives.

Entre toutes les nations de l'Europe dont la littérature remonte un peu haut dans le moyen âge, il n'en est aucune qui ne possède des monuments épiques intéressants et originaux, plus ou moins analogues à ces épopées primitives dont j'ai tâché de signaler les caractères. Ces monuments sont de deux espèces : les uns, strictement locaux et nationaux, ne sont guère connus que chez le peuple qu'ils intéressent, et pour lequel ils ont été faits. De ceux-là je n'ai rien à dire ; ils n'entrent point dans mon sujet ; je les en exclus dès à présent.

Les autres, au contraire, sont, pour ainsi dire, cosmopolites ; on les trouve chez toutes les nations de l'Europe qui ont une littérature ; et partout on les trouve célèbres, populaires, et comme naturalisés. Ils forment, dans la littérature épique du moyen âge, comme un fond général, commun à l'Europe entière, et dont il semble, au premier coup d'œil, que chaque peuple puisse réclamer sa part.

Les monuments de cette seconde espèce sont ces fictions poétiques, communément désignées par le titre de romans de chevalerie, et dont on distingue deux grandes classes, les romans de *Charlemagne* et ceux de *la Table-Ronde*. C'est uniquement de ceux-là que je me suis proposé de parler, après quelques explications préliminaires.

Ces romans sont en grand nombre, et pour la plupart encore enfouis dans des manuscrits, où ils semblent braver la patience et la curiosité des littérateurs. Ce n'est que par exception, par une sorte d'heureux hasard, que l'on sait à quelle époque ou par qui quelques-uns ont été composés. En général, les auteurs en sont inconnus; et ce n'est guère qu'à un siècle ou tout au moins à un demi-siècle près, que l'on peut se flatter d'en deviner la date. Enfin, les données intrinsèques qu'ils offrent ou semblent offrir pour juger du temps et des pays auxquels ils appartiennent, pour apprécier les traditions ou les faits sur lesquels ils paraissent se fonder sont, pour l'ordinaire, des mensonges systématiques, des piéges tendus à la crédulité, en un mot, une difficulté de plus pour l'histoire de cette branche de la littérature du moyen âge.

Heureusement, pour moi, je n'ai point à traiter à fond ni directement cette histoire. La tâche que je me suis imposée est plus spéciale et plus bornée. C'est uniquement dans son rapport avec la littérature provençale que j'ai à considérer la littérature épique du moyen âge. Je voudrais seulement consta-

ter, une fois pour toutes, quelle est dans celle-ci la part qui revient à la première. Je voudrais examiner sérieusement, une fois pour toutes, si ce ne furent pas ces mêmes troubadours qui, ayant donné leur poésie lyrique à une partie considérable de l'Europe, lui donnèrent aussi les modèles et les types de l'épopée chevaleresque. Je compléterais ainsi l'aperçu que j'ai tracé de l'histoire de la poésie provençale : je le terminerais par l'examen de diverses productions qui en forment une branche intéressante jusqu'ici inconnue ou mal à propos réputée étrangère.

Mais ces questions, si restreintes qu'elles puissent paraître dans la question générale à laquelle elles se rapportent, ne laissent pas d'être encore fort obscures et fort complexes. Si je puis essayer de les discuter et de les résoudre, ce n'est qu'en les abordant avec méthode et précaution, en les circonvenant, pour ainsi dire, de loin, afin d'en embrasser et d'en rapprocher les données éparses; en les rattachant à des faits certains et connus, comme de strictes conséquences de ces faits.

Un fait de ce genre, qui n'est ni contestable ni contesté, c'est que, de toutes les littératures du moyen âge, la littérature française (dans laquelle je comprends celle des Anglo-Normands) est de beaucoup la plus riche en épopées chevaleresques. Il est également certain, également reconnu que c'est du français que la plupart de ces épopées ont été traduites ou imitées dans les autres langues de l'Eu-

rope. Il ne reste donc, pour répondre aux questions proposées, qu'à décider si les Provençaux n'ont pas fourni aux Français l'idée et la première rédaction des épopées dont il s'agit.

Pour parvenir, s'il se peut, à ce résultat, j'essayerai de donner d'abord une idée générale des romans de Charlemagne et de la Table-Ronde : j'en examinerai sommairement les matériaux et la forme, le caractère et l'esprit, sans préjuger la moindre chose relativement aux questions à résoudre, sans autre objet que de savoir d'abord ce que sont en eux-mêmes, et abstraction faite de leur origine, les romans dont il s'agit. Je chercherai ensuite si les notions générales, résultant de ce premier examen, ne renferment pas de données sur la question particulière de savoir quelle est la part des Provençaux à l'invention et à la culture de l'épopée romanesque.

La première observation qui se présente relativement aux romans chevaleresques du moyen âge, concerne la division qui en a été faite en deux grandes classes, ceux de *Charlemagne* et ceux de la *Table-Ronde.* Cette division a l'avantage d'être généralement admise; elle est de plus fondée sur une distinction très-réelle et très-claire. Il n'y a donc point de raison de la rejeter; et je n'hésite pas à l'admettre comme base des recherches subséquentes. Seulement, comme elle est trop générale, il est indispensable d'y établir des sous-divisions dont le motif se présentera de lui-même dans le cours de la discussion.

Jusque-là je me bornerai à remarquer d'avance, et comme un fait qui sera constaté plus tard, que les romans de Charlemagne, et ceux de la Table-Ronde, forment deux séries parfaitement distinctes, non-seulement à raison de la matière et du sujet, ce qui s'entend de soi-même, mais à raison de la forme, de l'esprit, du caractère poétique, et de la tendance morale, qui diffèrent d'une manière tranchée dans les uns et dans les autres. Et ces différences ne sont pas des différences transitoires, de pures différences d'origine qui s'effacent et disparaissent avec le temps. Ce sont des différences intimes, permanentes, en vertu desquelles les romans des deux séries coexistent sans se rapprocher, et conservent, les uns et les autres, jusqu'à la fin, leur caractère propre, leur diversité originelle. La discussion où je m'engage ne sera, pour ainsi dire, que la preuve et le développement de cette assertion. Mais, avant d'en venir à caractériser particulièrement les romans de chacune des deux séries, je crois bien faire d'indiquer certains rapports généraux qu'ils ont entre eux, certaines particularités qui leur sont communes, et à raison desquelles ils appartiennent tous à une seule et même littérature, à un seul et même système de civilisation.

Un premier point, et l'un des plus importants, c'est de savoir en quel sens et jusqu'à quel point on peut dire qu'il y a quelque chose d'historique, tant dans les romans épiques de Charlemagne, que dans ceux de la Table-Ronde : c'est un point sur lequel

je reviendrai ailleurs, pour le considérer de plus près. Je me bornerai ici à faire observer que les romans de l'une et l'autre classe ont de même un point de départ historique, se rattachent de même à des traditions européennes, à des noms donnés et consacrés par l'histoire.

Ceux de Charlemagne ont pour germe ou pour noyau les entreprises et les conquêtes, non-seulement de ce monarque, mais des autres chefs de sa race. Ceux de la Table-Ronde supposent tous l'existence d'Arthur, le dernier prince des Bretons insulaires qui porta le titre de roi, et qui se distingua par les efforts qu'il fit, de 517 à 542, pour défendre, contre les Saxons, l'indépendance de son pays.

Ce n'est que par conjecture et qu'en se donnant un peu de latitude, que l'on peut marquer l'intervalle dans lequel ont dû être composées les épopées chevaleresques des deux classes, dans la forme sous laquelle nous les avons aujourd'hui. Mais on ne peut se tromper beaucoup, en affirmant que les plus importantes, celles où sont le plus fortement empreints les traits caractéristiques de chaque classe, furent composées de 1100 à 1300. On en trouve encore quelques-unes de postérieures à cette dernière date, mais ce ne sont plus guère que des versions, des paraphrases ou des modifications des premières. Quant à l'époque de 1100, indiquée pour premier terme de l'intervalle où furent composés les ouvrages en question, on peut tenir pour sûr que nul de ces ouvrages ne remonte au delà de ce terme, et il en est

à peine trois ou quatre que l'on pourrait, avec un peu d'assurance, attribuer à la première moitié du douzième siècle. Ils sont presque tous postérieurs à 1150.

Il est naturel de demander, il importe même de savoir lesquels des romans de Charlemagne ou de ceux de la Table-Ronde sont les plus anciens, en termes plus précis, laquelle des deux classes a fourni les premiers modèles, les premiers types de l'épopée chevaleresque? Malheureusement la question est plus complexe que je ne puis l'exprimer ici; mais j'y reviendrai par la suite : quelques courtes observations suffisent ici pour mon objet.

A n'en juger que sur les témoignages historiques explicites et directs, on pourrait regarder les romans de la Table-Ronde comme les plus anciens de tous, comme les modèles du genre. Quelques-uns des romans de Charlemagne, qui sont incontestablement des plus anciens de leur classe, font allusion aux fables chevaleresques d'Arthur et de la Table-Ronde, et semblent attester ainsi, de la manière la plus expresse, l'antériorité de ces fables, comparativement à celles sur lesquelles ils roulent eux-mêmes.

Mais tout ce que l'on pourrait déduire de là, c'est que, parmi les romans des deux classes qui nous restent, le hasard a voulu que les plus anciens soient ceux de la Table-Ronde : il n'en résulte nullement qu'il n'ait pas existé de romans de Charlemagne, aujourd'hui perdus, composés bien antérieurement à tous ces derniers. C'est un fait dont nous aurons

par la suite des preuves certaines et convaincantes.

J'ai déjà laissé entrevoir qu'il ne faut pas chercher beaucoup de fidélité historique dans les détails ni même dans le fond des romans chevaleresques, à quelque classe qu'ils appartiennent. Il suit de là que les auteurs de ces romans, en tant qu'ils ont été peintres de mœurs et d'idées, ont dû représenter bien moins celles de l'époque de leurs personnages que celles de leur propre temps.

Or, l'intervalle de 1100 à 1300, dans lequel il est constaté que furent composés ces romans, constitue la période la plus brillante de la chevalerie, celle durant laquelle les institutions chevaleresques eurent le plus de prise sur les mœurs et sur la société. Il est donc impossible que des épopées écrites sous l'influence de ces institutions n'en soient pas une expression plus ou moins complète, plus ou moins fidèle. Les poëtes qui chantaient les paladins de Charlemagne ou les chevaliers de la Table-Ronde, étaient ces mêmes troubadours ou trouvères qui chantaient pour leur compte de belles et hautes dames, qui tournaient et retournaient en tout sens, dans leur poésie lyrique, toutes les délicatesses, toutes les subtilités de la galanterie chevaleresque. Ces poëtes pouvaient faire, ils faisaient peut-être même quelque effort pour se transporter dans les temps de Charlemagne et d'Arthur, pour prendre le ton, les idées et les formes de poëmes plus anciens qu'ils pouvaient avoir sous les yeux; mais c'était en vain; il n'était pas en leur pouvoir de se défaire des

idées, des opinions de leur siècle, et quoi qu'ils voulussent peindre, c'était toujours eux et leur temps qu'ils peignaient : ils remplissaient, le sachant, ou à leur insu, la vocation du poëte qui est de répandre, en les idéalisant, en les élevant par l'expression, les idées sous l'empire desquelles marche la société à laquelle il appartient.

Les romans de Charlemagne et de la Table-Ronde sont donc, les uns comme les autres, dans ce qu'ils ont de véritablement historique, des tableaux plus ou moins exacts de la chevalerie ; et ce n'est pas sans motif qu'on les confond souvent sous la dénomination collective de romans ou de poëmes chevaleresques. Mais de bien s'en faut qu'ils soient chevaleresques de la même manière, au même degré, et dans le même but. Il y a sur tout cela des différences caractéristiques entre les deux grandes classes de romans, et même entre les romans de la même classe. C'est un des côtés les plus intéressants et les plus neufs à considérer dans tous ; et c'est un de ceux sur lesquels je reviendrai, en traitant des romans de chaque classe en particulier.

Si différents qu'ils soient d'ailleurs quant aux formes métriques, les romans chevaleresques des deux classes sont également en vers. C'est un point sur lequel il ne devrait y avoir qu'un mot à di-- pour constater un fait général des plus simpl Mais ce fait a été contesté, embrouillé ; et dès lor importe de le rétablir dans sa vérité et sa sim cité premières.

Les formes métriques sont-elles essentielles au langage poétique, et ne peut-il pas y avoir de la poésie et de la haute et belle poésie, en langage non mesuré, en prose? C'est une question de théorie que je serais libre, au moins ici, d'écarter : j'en dirai cependant quelques mots, parce que peu de mots me paraissent suffire pour la résoudre. Nul doute que l'on ne puisse dire en prose des choses éminemment poétiques, tout comme il n'est que trop certain que l'on peut en dire de fort prosaïques en vers, et même en excellents vers, en vers élégamment tournés, et en beau langage. C'est un fait dont je n'ai pas besoin d'indiquer d'exemples : aucune littérature n'en fournirait autant que la nôtre.

Maintenant, voici deux choses également certaines : de beaux vers, n'exprimant que des choses très-prosaïques, peuvent et doivent plaire comme vers, à proportion du degré d'art qu'il a fallu pour les faire, et du degré d'harmonie qu'ils ont pour l'oreille. Ainsi, la forme métrique, la parole mesurée, a un effet par elle-même, et abstraction faite de la pensée, du sentiment, de l'idée qu'elle exprime.

De même, si bien que soient rendus en prose des sentiments et des idées en eux-mêmes et de leur nature très-poétiques, il est certain que des formes, que des combinaisons métriques peuvent donner à cette prose plus d'harmonie, un caractère d'art plus élevé, plus marqué, partant plus d'effet, et que la poésie du sentiment et de l'idée doit gagner quelque chose

à cette poésie extérieure et pour ainsi dire matérielle de l'expression.

Le mètre est donc de l'essence de la poésie, en tant que celle-ci doit être la combinaison la plus parfaite, la plus intime possible du beau de l'idée et du beau de l'expression.

Mais, encore une fois, ceci est une pure question de théorie, et la question que je me suis proposée ici est une question de fait, une question historique relative à des monuments peu connus, et par conséquent plus embarrassante et plus douteuse. Il s'agit de savoir si les premiers, les plus anciens des poëtes romanciers, ont écrit en vers ou en prose, ou indifféremment de l'une et l'autre façon. Il y a des littérateurs qui ont soutenu, d'une manière absolue, que les premiers romans épiques avaient été d'abord composés en prose, et mis en vers après coup. D'autres ont restreint cette assertion à un certain nombre de ces romans.

Si le fait était vrai, il serait extraordinaire et, je crois, unique en son genre : les poëtes romanciers auraient fait quelque chose de contraire à la marche de l'esprit humain dans la poésie. S'il y a des époques où le mètre soit naturel, indispensable aux compositions poétiques, particulièrement à celles qui exigent ou comportent le plus de développement, comme l'épopée, ce sont indubitablement les époques anciennes de la poésie; ces époques où des poëtes, connaissant à peine ou ne connaissant pas du tout l'usage de l'écriture, composent pour des masses

de peuple qui ne savent pas lire, où rien n'arrive de dehors à l'esprit par d'autre voie que l'oreille. Ce n'est que par le mètre, par un mode quelconque de symétrie, que les compositions de ces époques offrent à la mémoire des auditeurs une prise certaine et facile, condition nécessaire du plaisir et de l'intérêt qui s'y attachent. Ce n'est pas par un simple accident, par un pur effet du hasard, que tous les monuments poétiques véritablement primitifs sont en langage métrique; c'est en vertu d'une loi générale et nécessaire de l'esprit humain.

Il y a, il est vrai, et l'on peut citer dans quelques littératures, des monuments en prose qui remontent jusqu'à des temps assez anciens, pour avoir l'air de se confondre avec les compositions primitives du système poétique auquel ils se rattachent. Il y a, par exemple, en scandinave, des chroniques en prose très-poétiques par le fond, et dont la forme elle-même a sa poésie. Telle est la Volsunga-saga, dont j'ai parlé plus haut. Mais cette chronique n'a rien d'original, elle n'est que la réunion, que la juxtaposition dans un ordre chronologique de chants plus anciens, véritablement primitifs, et ceux-là sont en vers.

On peut citer encore les romans historiques des Arabes, tel que celui d'Antar, déjà un peu connu en Europe, et une multitude d'autres dont les érudits eux-mêmes ne connaissent que les titres. Ces romans correspondent véritablement aux épopées des autres nations, et ils sont tous en prose, bien qu'entre-

mêlés de vers. Mais cet exemple n'est d'aucune autorité dans la question actuelle. En effet, les fictions dont il s'agit sont toutes de rédaction moderne; elles appartiennent à ces époques où l'imagination ne fait plus un peu de poésie qu'à grands frais, à tout risque et à tout péril, ou se borne à retourner, à délayer, à paraphraser les anciennes créations poétiques. Tous ces romans arabes tiennent indubitablement à des traditions beaucoup plus anciennes qui, si elles furent jamais rédigées, durent l'être en langage métrique.

Mais, pour entrer plus directement dans la question que je me suis proposée, je dirai qu'il n'existe à ma connaissance aucun roman de Charlemagne ou de la Table-Ronde, dont on ne puisse s'assurer que la rédaction première, la rédaction originale, n'ait été en vers. On cite, je le sais, et l'on cite depuis bien longtemps, des faits qui ont l'air d'être fort contraires à cette assertion. On a quatre ou cinq énormes romans de la Table-Ronde, de ceux où il est question de ce fameux Saint-Graal, dont j'aurai à parler plus tard. Or ces romans sont en prose, et on en met la composition à une époque où il est certain qu'ils seraient antérieurs à la plupart des romans en vers qui nous restent aujourd'hui. On dit qu'ils furent composés sous le règne de Henri II d'Angleterre, par conséquent de 1152 à 1188. Mais il y a, sur cette assertion et sur le fait auquel elle se rapporte, bien des observations à faire au moyen desquelles elle se concilie aisément avec la vérité.

Il est vrai que l'auteur du roman en prose de Lancelot du Lac, qui se désigne sincèrement ou à faux par le nom de Robert de Borron, affirme, dans une espèce de prologue, avoir traduit ce roman du latin en français, pour complaire au roi Henri d'Angleterre, qui, dit le romancier, *fortment se délitoit des beaux dits qui y étoient.*

J'admets que le roman en question ait été traduit ou composé pour un roi d'Angleterre du nom de Henri; mais aucun manuscrit, aucun document, aucune tradition, n'indiquent le moins du monde si c'est Henri II ou Henri III. Or il est beaucoup plus vraisemblable que c'est ce dernier, qui est en effet désigné par l'histoire comme un patron zélé de la littérature anglo-normande. Dans ce cas, le roman en prose de Lancelot n'aurait été composé que de 1227, époque de la majorité de Henri III, à 1271, dernière année de son règne. Durant cette période, surtout vers la fin, le génie épique du moyen âge avait déjà commencé à s'éteindre. L'époque était déjà venue d'amplifier, de combiner, de fondre l'une dans l'autre les anciennes inventions. L'épopée cessait d'être populaire; elle ne s'adressait plus guère qu'à l'élite de la société, à des hommes qui savaient lire et avaient beaucoup de loisir. Dès lors, les formes métriques lui étaient beaucoup moins nécessaires, et la prose dans sa nouveauté, hardie, libre, conservant encore quelque chose du ton et du tour de la poésie mesurée, plaisait plus que cette dernière aux personnes qui pouvaient lire au lieu d'écouter.

Ainsi ces grands romans en prose n'avaient plus rien de populaire. Les copies en étaient trop dispendieuses pour n'être pas fort rares. Il fallait être pour le moins un riche châtelain pour se permettre un si grand luxe. D'un autre côté, ces mêmes romans étaient d'une longueur si démesurée, que c'était un événement notable dans la vie d'un baron grand ou petit, d'en avoir lu un. Enfin, toutes ces épopées n'étaient, comme toutes celles des époques secondaires, que des amplifications, des paraphrases, des remaniements des épopées primitives. Mille ouvrages de ce genre et de ce caractère ne contrediraient point la seule chose que j'aie prétendu affirmer : que les premiers romans épiques du moyen âge ont dû être et ont été en vers.

Je ne sais à ce fait qu'une seule exception que sa singularité rend encore plus saillant. Je ne connais qu'un roman original, et même très-original, qui ne soit pas, ou du moins ne soit pas tout entier en vers. C'est le petit roman d'Aucassin et Nicolette, composition d'un charme unique en son genre, et sur lequel j'aurai plus tard des motifs de revenir. Je n'en parle ici qu'en passant et pour signaler une exception piquante à la règle que j'ai voulu établir.

Le fond, la plus grande partie de l'ouvrage, est en prose, mais il s'y trouve çà et là des morceaux en vers, les uns lyriques, les autres narratifs. Or, il n'y a pas moyen de douter que cette bigarrure, que ce mélange de langage mesuré et de langage libre, ne tienne à la forme première de l'ouvrage. De plus, la

prose et les vers y sont expressément distingués l'une des autres. Quand on passe de la prose aux vers, on en est averti par cette formule : *Maintenant* ou *ici l'on chante*. Lorsqu'au contraire on revient des vers à la prose, on en est averti par ces mots : *Ici l'on dit, l'on parle, l'on conte*. C'est là précisément la manière dont la prose et les vers sont séparés dans les romans arabes populaires, et je ne doute pas que le romancier chrétien n'ait imité les formes de la narration arabe. On ne peut, je le répète, voir dans un fait si particulier, qu'une exception, qui confirme plutôt qu'elle ne contrarie ce que j'ai avancé en thèse générale, savoir, que les originaux, les modèles des romans chevaleresques furent composés en vers.

Maintenant, revenant aux deux classes de ces romans, il est facile de remarquer qu'il y a entre tous ou la plupart de ceux de chaque classe une certaine liaison, certains rapports de sujet, de temps et de lieu. Presque tous ceux de Charlemagne, par exemple, roulent sur les incidents réels ou supposés d'une seule et même guerre, de la guerre des princes karlovingiens contre les Arabes d'Espagne. Dans chacun de ces romans, ce sont les mêmes héros qui agissent, dans chacun il est fait allusion à d'autres plus anciens auxquels le dernier semble se rattacher, dont il semble être une continuation, un appendice. Il en est de même des aventures de la Table-Ronde : les chevaliers errants qui y figurent sont tous contemporains, tous chevaliers d'un seul et même chef qui est Arthur, tous parents, amis, ennemis ou rivaux entre

eux. En un mot, les romans de chaque classe roulent, pour ainsi dire, dans un même cercle autour d'un point fixe commun. En ce sens on peut les regarder comme des parties distinctes, comme des épisodes isolés d'une seule et même action; c'est pour cela que l'on a dit qu'ils formaient des cycles, et que l'on a parlé des romans du cycle de la Table-Ronde, de ceux du cycle de Charlemagne. Mais cette liaison qu'ont entre eux les divers romans de la même classe est on ne peut plus vague et purement nominale. Elle ne s'étend point à la substance même, à la partie originale et caractéristique des romans. Dans celle-ci, chaque romancier suit son imagination ou son caprice, sans s'inquiéter d'accorder ses fictions avec les fictions de ses devanciers, d'arrondir ou de troubler le cycle dans lequel il est enfermé comme malgré lui.

Mais, dans ces cycles vagues et généraux, il s'en forma de partiels qui avaient plus de réalité et dont l'existence a plus d'importance dans l'histoire de l'épopée du moyen âge.

Tant que les romanciers eurent de la jeunesse, de la vigueur d'imagination, ils ajoutèrent des fictions nouvelles aux anciennes, des romans à des romans, sans s'inquiéter du désordre, de la confusion, des contradictions qui devaient résulter de tant de variantes d'un même thème.

Mais quand l'imagination romanesque commença à se lasser et à s'épuiser, les compositions originales et isolées devinrent plus rares, et il y eut alors des

hommes auxquels vint naturellement l'idée de lier, de rapprocher, de coordonner dans un même ensemble, dans un même tout, celles de ces productions qui avaient le plus de rapports entre elles, ou qui se prêtaient le mieux à cette espèce d'amalgame. Ainsi le grand roman en prose de Lancelot du Lac fut un mélange, un rapprochement des aventures des principaux chevaliers de la Table-Ronde, et de tout ce qui avait rapport à la fable du Graal. Ainsi encore furent rapprochées, dans le fameux roman de Guillaume au court nez, les aventures et les guerres de tous les prétendus descendants d'Aimeri de Narbonne, aventures qui avaient été célébrées dans des romans à part. Ces grandes épopées, amalgame ou fusion de plusieurs autres, formaient de véritables cycles épiques, et représentent quelque chose d'analogue à ce qui se passa autrefois en Grèce.

Dans le premier âge de l'épopée grecque, il n'y eut de poëtes que ceux auxquels Homère, qui en était un, donne le nom d'*aœdes*. Ces aœdes composaient de petits poëmes, des épopées de peu d'étendue, dont les traditions nationales ou locales de la Grèce fournissaient la matière, et ces petits poëmes étaient destinés à être chantés de ville en ville, de peuplade en peuplade, soit par leurs auteurs même, par les aœdes compositeurs, soit par d'autres aœdes d'un ordre inférieur, dont la fonction se bornait à celle de chanteurs des compositions d'autrui.

Comme ces épopées n'embrassaient que de petites portions, que des faits isolés de l'histoire nationale,

comme d'un autre côté elles s'étaient beaucoup multipliées avec le temps, et qu'on les chantait sans aucun égard au rapport historique qu'elles pouvaient avoir entre elles, il en résulta à la longue une grande confusion, un bouleversement complet de toutes les traditions historiques.

Ce fut alors, et pour remédier à cet inconvénient, qu'il se forma de nouveaux poëtes ou de nouveaux chanteurs d'épopée, qui firent profession de prendre les sujets épiques dans leur ordre réel, dans leur succession chronologique; ce fut à cette nouvelle classe de poëtes que l'on donna le nom de cycliques, assez convenablement choisi pour marquer leur prétention et leur but.

Il y a un rapport véritable entre les poëtes romanciers du moyen âge, et les anciens *aœdes* grecs, en ce que les uns et les autres traitaient isolément, partiellement, et avec une grande liberté, les traditions nationales qu'ils prenaient pour base de leurs récits.

Les romanciers cycliques correspondent de même à plusieurs égards aux cycliques grecs, bien que ces derniers fussent, selon toute apparence, dirigés par un sentiment historique plus positif que ne pouvait l'être le sentiment des premiers. Mais c'est un point sur lequel je reviendrai par la suite avec des données nouvelles pour le développer et l'éclaircir. Il me suffit ici d'y avoir touché en passant.

Un des principaux caractères de l'épopée primitive, c'est l'absence de tout mouvement, de toute

prétention, de toute forme lyriques. Nous verrons par la suite de quelle manière et par quelle graduation le ton simple, austère, vraiment épique des premières épopées romanesques, s'amollit et se maniéra sous les influences de la poésie lyrique. Je ne veux noter ici qu'un fait plus positif et plus simple, qui démontre mieux que tout autre la tendance de plus en plus lyrique de l'épopée du commencement, du douzième siècle à la fin du quatorzième.

On trouve déjà, dans certains romans du commencement du treizième siècle, une multitude de passages où le poëte parle longuement et subtilement par la bouche de ses personnages, où il ne manque autre chose que la division par strophes pour faire de véritables chants lyriques, de ces chants d'amour et de galanterie que les trouvères et les troubadours composaient pour leur compte quand ils voulaient toucher ou flatter les hautes dames qu'ils servaient. Mais cette absence de la forme lyrique suffit pour maintenir dans ces romans au moins les apparences, les formules de l'épopée.

Un peu plus tard ces apparences même cessent d'être ménagées : on trouve des romans entremêlés de véritables chansons, de pièces lyriques divisées par strophes, et il y a tout lieu de croire que la partie narrative de ces romans n'en est pour ainsi dire que la partie accessoire, bien que matériellement la plus considérable. Ce que le poëte semble y avoir le plus soigneusement cherché, c'est un cadre pour les pièces lyriques qu'il y voulait insérer. Le roman de

la Violette, ou de Gérard de Nevers, où il y a pourtant des parties de narration fort agréables, est farci d'un bout à l'autre de chansons galantes, la plupart françaises, quelques-unes provençales. Il en est de même d'un autre roman intitulé *le Chevalier à la Licorne*, et je ne doute pas que le même amalgame des formes épiques et des formes lyriques n'ait existé dans beaucoup d'autres ouvrages,

Pour achever ce tableau sommaire des révolutions communes aux romans de Charlemagne et de la Table-Ronde, je n'en ai plus à signaler qu'une qui est la dernière.

J'ai déjà touché plus haut quelque chose des circonstances qui rendirent le mètre, le langage mesuré moins nécessaire dans les romans chevaleresques. Ces circonstances devinrent de jour en jour plus puissantes et plus générales : la prose prévalut de plus en plus sur les vers, et finit par être employée presque exclusivement dans les ouvrages destinés à l'amusement des diverses classes de la société.

Dans ce nouvel état de choses, ceux des anciens romans en vers qui avaient conservé une partie de leur renom et de leur popularité furent mis en prose. Ce fut sous ce nouveau costume qu'ils continuèrent à circuler jusque vers l'époque de l'invention de l'imprimerie, et qu'ils furent publiés par cette nouvelle voie. Ceux de ces romans qui n'avaient pas encore été alors traduits en prose, tombèrent dans un oubli des suites duquel il devait en périr beaucoup Dès ce moment, qui plus tôt ou plus tard ar-

rive pour toutes les littératures, la mesure, la rime, tous les divers moyens métriques, continuèrent à être un plaisir, mais ils n'étaient plus un besoin, ils n'étaient plus une condition nécessaire de la circulation des productions poétiques et particulièrement de celles du genre épique. Cette marche est celle de toutes les littératures, avec la différence, pour les nations modernes, des grands effets de l'imprimerie.

CHAPITRE XXIV.

ROMANS KARLOVINGIENS.

I. — Matière. Argument.

Un fait que j'ai déjà avancé en passant et sur lequel il convient de revenir pour le préciser un peu plus, c'est que les romans du cycle de Charlemagne ne se bornent pas à célébrer ce roi : ils embrassent tout le cercle des actes et des guerres des chefs karlovingiens, depuis Charles Martel jusqu'à Charles le Chauve inclusivement, ce qui comprend la période entière de la fortune et de la domination de ces chefs. Seulement, comme Charlemagne joue dans ces romans, un beaucoup plus grand rôle que les autres princes de sa race, on a désigné par son nom le cycle entier dont il n'occupe cependant qu'une partie.

Aux douzième et treizième siècles, période de ceux des romanciers karlovingiens dont nous avons aujourd'hui les ouvrages, il n'y avait d'autre histoire de Charles Martel et de ses descendants, que des chroniques ou des opuscules biographiques que les romanciers dont il s'agit ne connaissaient pas et qui ne pouvaient leur être d'aucun usage. Tout ce qu'ils savaient de l'histoire de ces chefs, de leurs guerres intestines ou étrangères, ils le savaient vaguement par des traditions populaires. Et ces traditions qu'ils

recevaient déjà fort altérées, ils achevaient de les bouleverser et de les corrompre. Ils avaient ainsi à leur disposition un certain fond de vieilles réminiscences historiques sur lequel leur imagination brodait en toute liberté et qu'elle étendait en tout sens. Ils étaient dans la condition naturelle des poëtes épiques aux époques de semi-barbarie, époques qui sont à proprement parler celles de l'épopée, celles dont les monuments se rangent parmi les documents de l'histoire de l'humanité.

Plusieurs des plus curieux et des plus intéressants des romans karlovingiens roulant sur les exploits et les conquêtes de Charlemagne, ce sera en donner une idée, et pour ainsi dire une revue sommaire, que de tracer une ébauche de l'histoire et du caractère de Charlemagne tels que les donnent ces romans.

C'est toujours guerroyant et conquérant, que ces romanciers nous peignent le fils de Pepin, et ce n'est pas en cela qu'ils ont manqué à l'histoire : ils n'ont pas fait faire à Charlemagne plus de guerres que ce monarque n'en fit réellement : la chose n'aurait pas été facile. Mais ils ont, pour ainsi dire, renversé les motifs et les théâtres de ces guerres. Charlemagne dirigea la plupart de ses expéditions militaires contre les peuples d'outre-Rhin.

Depuis la grande invasion des barbares, ces peuples étaient toujours en mouvement pour se porter sur la Gaule et sur l'Italie, et prolonger de la sorte indéfiniment le désordre de la première invasion. Charlemagne rendit à la civilisation l'immense ser-

vice de fixer sur leur sol les populations germaniques. Il fit trente-deux ou trente-trois campagnes contre les Saxons : il n'eut donc pas beaucoup de loisir pour porter la guerre chez d'autres peuples. Aussi ne fit-il en personne qu'une seule expédition contre les Arabes d'Espagne, et cette expédition fut malheureuse.

Sur ce point principal, les romanciers de Charlemagne n'ont guère tenu compte de son histoire. Ils parlent à peine de ses guerres et de ses conquêtes d'outre-Rhin. Je crois avoir vu le titre d'un roman où il s'agit, à ce qu'il paraît, d'une expédition de ce monarque contre les Saxons : je ne puis parler de ce roman, ne l'ayant pas même parcouru. Je soupçonne toutefois qu'il est d'une date assez récente, bien postérieure à la fin du treizième siècle, et dans ce cas il appartiendrait à une période de l'épopée romanesque autre que celle que j'ai ici principalement en vue.

Quoi qu'il en soit, ce n'est que par une sorte d'exception que les poëtes romanciers de Charlemagne ont célébré les guerres de ce prince contre les populations germaniques. C'est habituellement avec les Sarrasins d'Espagne ou d'Orient, qu'ils le mettent aux prises : ce sont des royaumes musulmans qu'ils lui font conquérir, des croyants en Mahomet qu'ils lui font convertir. Nous verrons plus tard s'il n'y a rien à conclure de cette méprise relativement à l'histoire des romans où elle se rencontre : ici je me borne à la remarquer.

En parcourant, autant que cela se peut, ces romans dans l'ordre où ils se lient et se font suite les uns aux autres, les premiers que je rencontre ne sont pas les moins singuliers; ils sont relatifs à la naissance et à l'enfance de Charlemagne.

Sa naissance n'est point signalée, sa mère n'est nommée nulle part dans les chroniques, qui ne disent rien non plus de son enfance ni de sa première jeunesse. A l'époque où elles commencent à faire mention de lui, il était déjà ce que l'on pourrait dire un homme fait; il avait vingt-deux ou vingt-trois ans. C'est dans une des dernières campagnes de son père Pepin contre le fameux Waifer d'Aquitaine, qu'on le voit paraître pour la première fois. C'est là pour ainsi dire son début dans l'histoire. Or ce début semble un peu tardif pour un homme de la trempe de Charlemagne, à qui les occasions de se montrer n'avaient pu manquer, sous un père tel que Pepin, qui avait eu à faire et avait fait tant de guerres. On est un peu étonné de voir commencer si tard une vie si héroïque, une si grande destinée, et il est tout simple que les poëtes romanciers, trouvant cette lacune dans l'histoire, en aient fait leur profit, qu'ils l'aient remplie à leur manière.

Toute la vie de Charlemagne, de sa naissance à son couronnement comme roi, a été le sujet d'une multitude de fictions romanesques auxquelles il est difficile, si étranges qu'elles soient, de ne pas supposer quelque fondement, quelque prétexte historique. Ces fictions se rapportent à deux points prin-

cipaux : à la naissance du héros et aux aventures de sa jeunesse à Cordoue ou à Saragosse, à la cour du chef des Sarrasins d'Espagne.

Selon les romanciers, la mère de Charlemagne, nommée par eux Berthe au grand pied, était la fille d'un roi de Bavière ou de Hongrie. Elle fut fiancée à Pepin, qui chargea le chef ou intendant de son palais d'aller la chercher et de la lui amener. Par un singulier hasard, cet intendant avait une fille qui ressemblait extrêmement à Berthe, de taille et de figure, et il fonde sur cette ressemblance l'intrigue la plus hardie. Il se décide à faire périr Berthe, et donne sa propre fille pour femme à Pepin.

Cependant Berthe n'a pas été tuée; elle a été recueillie par un meunier chez lequel elle passe plusieurs années dans la condition la plus obscure, jusqu'à ce qu'un jour Pepin, égaré à la chasse, arrive à la demeure du meunier. Le roi est frappé de la beauté de Berthe. Il lui propose un rendez-vous nocturne, qu'elle accepte volontiers comme une heureuse occasion de se faire connaître par Pepin pour sa véritable épouse, et de lui raconter l'infâme trahison de son intendant. Tout se passe en effet comme elle l'avait espéré; les traîtres sont punis, et elle entre enfin en jouissance de son titre d'épouse et de reine.

La naissance de Charlemagne est la suite de cette rencontre fortuite de Pepin et de Berthe.

Tout va bien jusqu'à la mort de Pepin, mais alors deux fils que le roi a eus de la fausse Berthe s'em-

parent du royaume et veulent faire périr Charlemagne encore enfant, qui leur échappe à peine. Il reste quelque temps caché dans un monastère, après quoi il s'enfuit déguisé sous le nom de Mainet, et va chercher un refuge en Espagne, à Saragosse ou à Cordoue. Là, il se présente à la cour de Galafre, roi des Sarrasins, qui, frappé de sa bonne mine, le prend à son service. Galerane, fille de Galafre, qui sous le costume du serviteur, démêle le héros, devient amoureuse de lui et le rend, mais non sans un peu de peine, amoureux d'elle. Une fois né, l'amour éveille bien vite dans le cœur du jeune Mainet la bravoure et l'énergie qui y avaient été jusque-là un peu assoupies. Il fait force prouesses pour Galerane, finit par l'enlever de la cour de son père, et repasse avec elle en France. Là, secondé par quelques fidèles amis, il attaque les deux bâtards usurpateurs, les bat, et recouvre son royaume.

Je l'ai déjà insinué, et je crois pouvoir le répéter, si étranges que soient ces fables, il est très-probable que les romanciers des douzième et treizième siècles n'en furent pas les inventeurs, qu'ils les trouvèrent déjà en vogue, et ne firent que leur donner de nouveaux développements.

On croit assez généralement, d'après des témoignages historiques qui n'ont rien d'invraisemblable, que Charlemagne entama une espèce de négociation avec le célèbre khalife Haroun-el-Raschid, dans la vue d'en obtenir, pour les chrétiens, la liberté et la sécurité du pèlerinage de Jérusalem. On ajoute même

que le khalife envoya courtoisement à l'empereur d'Occident les clefs du Saint-Sépulcre.

Tel est le seul motif historique que l'on puisse assigner à divers romans sur une prétendue expédition de Charlemagne à Jérusalem, expédition dans laquelle auraient été conquises les reliques de la Passion, la couronne d'épines de Jésus-Christ, les clous avec lesquels il avait été attaché à la croix, et la lance dont il avait eu le côté percé. Ces précieuses reliques auraient été déposées à Rome.

Les romans qui roulaient sur cette expédition sont aujourd'hui perdus ; je ne crois pas du moins qu'il y en ait en France des manuscrits : mais il peut y en avoir ailleurs, et dans tous les cas il n'y a pas lieu à révoquer en doute l'ancienne existence de ces romans. Dans l'ordre chronologique, ils viennent immédiatement après ceux qui ont pour sujet les aventures de la jeunesse de Charlemagne.

Rome ne fut pas longtemps en possession de cet inappréciable trésor que Charlemagne était allé conquérir pour elle à Jérusalem. Un émir des Sarrasins d'Espagne, nommé Balan, ayant fait une descente en Italie, à la tête d'une formidable armée, marcha sur Rome, la prit d'assaut, la pilla, la ravagea de fond en comble, et en enleva ces glorieuses reliques de la Passion, qu'il porta avec lui en Espagne. Cette expédition prétendue fut le sujet d'un ou de plusieurs romans aujourd'hui perdus ; mais auxquels font allusion, de la manière la plus formelle, d'autres romans encore subsistant, qui

en sont comme la continuation et le dénoûment.

Tel est du moins le roman fameux de Fierabras, l'un de ceux dont j'aurai à parler en détail. Ce roman roule exclusivement sur une grande expédition de Charlemagne contre les Sarrasins d'Espagne, expédition ayant pour but de reprendre, sur l'émir Balan, les reliques que celui-ci avait enlevées de Rome.

Ces divers romans peuvent être regardés comme la suite, comme le développement de la fiction de la conquête de Jérusalem par Charlemagne. Les suivants se rattachent d'une manière plus expresse et plus particulière aux guerres entre les Gallo-Franks et les Arabes d'Espagne.

De ceux-là, les premiers et les plus célèbres furent ceux auxquels donna lieu la déroute de Roncevaux.

Cette fameuse déroute laissa, dans l'imagination des populations de la Gaule, des impressions dont la poésie populaire s'empara de bonne heure. De tous les arguments épiques du moyen âge, c'est celui dans lequel on peut observer le mieux les formes diverses sous lesquelles la plupart de ces arguments se sont produits successivement. On peut reconnaître qu'il n'y eut d'abord sur ce sujet que de simples chants populaires : on trouve plus tard des légendes dans lesquelles ces chants ont été liés par de nouvelles fictions, et à la fin de vraies épopées où tous ces chants primitifs et ces dernières fictions sont développés, remaniés, arrondis, avec plus ou moins d'imagination et d'art, parfois altérés et gâtés. C'est

un point sur lequel je reviendrai à propos des formes et du caractère poétique des romans du cycle karlovingien; je n'en considère pour le moment que la matière et les sujets, que les rapports avec l'histoire ou avec les traditions historiques.

A ceux de ces romans relatifs à la grande ou pour mieux dire à la seule expédition de Charlemagne en Espagne, s'en rattachent immédiatement plusieurs autres qui ne furent guère moins célèbres. Je veux parler de ceux où il s'agit de la conquête de l'ancienne Septimanie, et particulièrement de Nîmes et de Narbonne sur les Arabes.

C'est à Charlemagne que les romanciers ont attribué cette conquête, et tout le monde sait qu'elle fut un des plus glorieux exploits de Charles Martel. Les romanciers du douzième siècle eux-mêmes ne devaient pas l'ignorer : les traditions populaires ne pouvaient être en défaut sur un fait si positif et si simple.

On serait donc tenté de supposer à une méprise si saillante et si facile à éviter, un motif réfléchi et volontaire. Charles Martel avait fait plusieurs campagnes contre les Arabes de la Septimanie, et dans toutes ces campagnes, il avait traité le pays en homme qui ne se propose pas de l'occuper. Il avait brûlé, dévasté, détruit tout ce qui pouvait être détruit, dévasté, brûlé, jusqu'à des villes entières, et entre autres celle de Maguelone, d'origine phocéenne, et qui florissait encore alors par le commerce. Il avait emmené les populations captives, enchaînées comme des meutes de chiens, selon l'expression des chro-

niques du temps. On conçoit aisément que, par une telle conduite, Charles Martel ne dut laisser, dans les pays dont il chassa les Arabes, qu'une renommée fort odieuse, et ce fut peut-être par une sorte de vengeance poétique, que les romanciers du douzième siècle attribuèrent ses exploits à son petit-fils.

Ce n'est pas que Charles Martel ne figure parfois dans les épopées karlovingiennes; mais la manière dont il y figure est plus propre à confirmer qu'à détruire la conjecture que je viens d'énoncer. Il n'y figure que par un anachronisme monstrueux dans des événements qui appartiennent au règne de Charles le Chauve, et le rôle qu'on lui fait jouer dans ces événements est celui d'un despote capricieux qui force un brave seigneur, un chef héroïque à se révolter contre lui. S'il n'y a pas dans ces violations de l'histoire une sorte de malveillance et de rancune poétiques, il y a du moins une fatalité singulière. I est étrange que, dans des romans dont l'intention principale était de célébrer les victoires des chrétiens sur les musulmans, on ne rencontre pas le nom du chef qui gagna la bataille de Poitiers, qui chassa les Arabes de la Provence, et leur enleva tout ce qu'ils possédaient dans la Gaule.

Suivant leur système et leur parti pris de transformer en musulmans tous les peuples avec lesquels Charlemagne fut en hostilité, ils changèrent en Sarrasins, en Maures d'Espagne, les Lombards et les Grecs de la basse Italie, auxquels le monarque franc fit aussi la guerre. Ils composèrent sur cette guerre

divers romans dont le plus remarquable fut nommé le roman d'Aspremont. Ce nom appartient à la géographie imaginaire ou arbitraire des romanciers dont j'aurai plus d'une occasion de parler pour en signaler la singularité et les inconvénients : il désigne une montagne qui occupe une grande place dans le roman, et qui ne peut être qu'une des parties méridionale de l'Apennin. Le romancier en fait un tableau sur l'effet duquel il est évident qu'il comptait beaucoup, et ce tableau prouve que les romanciers du moyen âge faisaient, en géographie, des transpositions analogues à celles qu'ils faisaient en histoire. Ils font leur Aspremont si haut, si difficile à traverser, d'un aspect si sauvage ; ils le remplissent de précipices si profonds, de torrents si terribles, ils y entassent tant de glaces et de neiges, qu'il y a tout lieu de croire qu'ils ont transporté à l'Apennin, et en les exagérant encore, les images qu'ils avaient pu se faire de certaines parties des Alpes.

Tel est, autant qu'il m'a été possible de le tracer, le cercle général des événements, des traditions, des fictions, dans lequel roulent les romans des douzième et treizième siècles où Charlemagne figure en personne comme l'adversaire et le vainqueur des Sarrasins d'Espagne ou d'Orient. Nous verrons tout à l'heure jusqu'à quel point le caractère que les auteurs de ces romans donnent généralement au monarque répond à l'idée des grandes choses faites par lui.

Outre ces romans, il y en a d'autres également

destinés à célébrer les victoires des chrétiens sur les musulmans, mais où n'agissent ni Charlemagne, ni aucun autre roi karlovingien, et dont les chefs particuliers sont les héros. Tels sont ceux en grand nombre, et la plupart fort intéressants, où figurent Aimeri de Narbonne, Guillaume le Pieux, et d'autres personnages, historiques ou non, également fameux chez les poëtes des douzième et treizième siècles, par des exploits réels ou supposés contre les Arabes d'Espagne.

Il n'y a aucune raison pour faire de ces romans une classe à part : ils sont inspirés par le même motif général que les précédents, et conçus dans le même esprit. Ils ont tous, sinon précisément le même degré, du moins le même fonds de vérité historique : ils sont tous l'expression plus ou moins idéalisée, plus ou moins merveilleuse dans les accessoires, d'un seul et même fait, de la longue lutte des populations chrétiennes de la Gaule contre les populations musulmanes de l'Espagne et de l'Afrique, durant les huitième et neuvième siècles.

J'ai dit que presque tous ces romans furent composés du commencement du douzième siècle à la fin du treizième, c'est-à-dire dans la plus brillante période de la chevalerie.

J'aurais pu dire tout aussi bien qu'ils furent composés dans la période des croisades comprise dans ces deux siècles; mais on a dit plus, l'on a avancé qu'ils avaient été composés à propos des croisades et dans la vue de les favoriser. Le fait est que la tendance

générale des romans dont il s'agit était favorable aux croisades, et si l'on s'était borné à dire que le zèle pour celles-ci fut pour quelque chose dans la popularité des romans, en fit peut être faire ou refaire quelques-uns, on aurait dit une chose de peu d'importance, mais vraisemblable.

Si l'on a voulu dire que ce fut uniquement et expressément dans l'intention de favoriser les croisades que furent inventés et composés les romans où l'on chantait les anciennes guerres des chrétiens de la Gaule avec les musulmans d'outre les Pyrénées, on a dit une chose qui est également contre la vraisemblance et contre la vérité. Il est impossible de concevoir l'existence de ces romans, si on les suppose brusquement inventés et pour ainsi dire de toutes pièces, trois ou quatre siècles après les événements auxquels ils se rapportent. On ne peut les concevoir que comme l'expression d'une tradition vivante et continue de ces mêmes événements; si au douzième siècle le fil de ces traditions avait été rompu, il aurait été impossible de le renouer et d'y rattacher la foi et l'intérêt populaires.

On a d'ailleurs la preuve positive et directe que ce fil n'avait pas été rompu, et que les romans du douzième siècle où il s'agit des guerres antérieures des chrétiens avec les Arabes d'Espagne se rattachent à d'autres productions poétiques sur le même sujet, productions dont quelques-unes remontent aux commencements du neuvième siècle comme nous le verrons ailleurs. En un mot, il n'y a aucun moyen de

concilier avec les notions les plus intéressantes et les plus certaines que l'on ait sur la marche et les développements naturels de l'épopée, l'hypothèse qui donnerait pour motif unique et absolu de l'invention des romans karlovingiens un dessein religieux ou politique de seconder le mouvement des croisades.

Je viens maintenant à d'autres romans que l'on comprend d'ordinaire, ainsi que les précédents, parmi les romans du cycle de Charlemagne, ou, comme on peut dire plus exactement, du cycle karlovingien. Cette dénomination générale convient en effet à ces romans, en ce sens que ce sont aussi des princes karlovingiens qui y figurent. Mais le motif historique en est non-seulement différent de celui des premiers, il y est en quelque sorte opposé, et dès lors, dans quelque classe qu'on les range, ces romans formeront un groupe tout à fait à part de tout autre.

Le morcellement de la monarchie franke dans la Gaule fut la suite et le résultat d'une lutte très-vive entre les monarques et ceux de leurs officiers auxquels ils étaient obligés de confier le gouvernement des provinces. Cette lutte fut longue et les chances en furent très-diverses. Si en définitive les chefs révoltés furent victorieux, ils eurent, dans le cours de la lutte, de terribles revers, de grandes catastrophes à essuyer. A ne voir que le péril qu'ils couraient, que les efforts qu'il leur fallait faire pour réussir, que les justes raisons qu'ils avaient parfois de se plaindre des rois et de leur résister, on ne peut nier qu'il n'y eût dans leurs entreprises quelque chose

d'héroïque et de poétique, et il serait étonnant que l'épopée à demi barbare du douzième siècle ne s'en fût pas emparée comme d'un thème fait pour elle. Aussi s'en empara-t-elle de bonne heure, et c'est du parti qu'elle en tira que j'aurais besoin de donner quelque idée.

Il existe encore aujourd'hui plusieurs de ces romans qui roulent sur des incidents de cette lutte des rois contre leurs ducs ou leurs comtes rebelles. Quelques-uns de ces incidents sont célèbres dans l'histoire, d'autres y sont inconnus et peut-être de pure invention. C'est tantôt Charles Martel, tantôt Louis le Débonnaire, beaucoup plus souvent Charlemagne qui figurent dans ces romans, comme souverains, comme adversaires des chefs révoltés.

Ceux de ces mêmes romans qui roulent sur les guerres de Gérard de Vienne ou de Roussillon contre Charles le Chauve sont des plus anciens et des plus célèbres. On en connaît trois ou quatre, où le même sujet est traité d'autant de manières différentes : l'une de ces rédactions, indubitablement la plus ancienne des quatre, en est aussi à tous égards la plus remarquable ; mais je m'abstiens d'en parler davantage ici, devant en donner ailleurs une analyse suivie et détaillée.

Un roman du même genre, quoique moins intéressant et moins célèbre, est celui de Gaydon, duc d'Angers, un des paladins échappés au désastre de Roncevaux. Charlemagne se brouilla assez sottement avec lui par les intrigues d'un certain Thiebaut d'As-

premont, frère de ce Ganelon, qui avait machiné la mort de Roland et des douze pairs. Gaydon, après maint avantage remporté sur Charlemagne, est assiégé dans les murs d'Angers; mais la brouillerie n'est pas poussée aux dernières extrémités : elle se termine par une paix glorieuse pour Gaydon, et par la punition du traître qui avait mis le paladin aux prises avec l'empereur.

Un comte de Toulouse ou de Saint-Gilles, nommé Élie, est représenté de même, dans un autre roman, comme la victime des calomnies d'un autre traître nommé Macaire. Louis le Débonnaire chasse impitoyablement et stupidement le pauvre comte qui lui avait sauvé plusieurs fois la vie et l'honneur, dans ses guerres contre les Sarrasins. Le proscrit, dépouillé de tout, est obligé de fuir à pied, comme un mendiant, avec sa femme sur le point d'accoucher. Il ne trouve de refuge qu'auprès d'un vieil ermite, dans une forêt des landes de Bordeaux. Il passa là vingt ans dans la plus profonde misère. Mais au bout de ce terme, il envoie Aiol, le fils dont sa femme est accouchée dans l'ermitage, chercher fortune par le monde. Aiol se distingue par des exploits merveilleux au service de l'empereur Louis et obtient la réintégration de son père dans les domaines qui lui avaient été injustement enlevés.

Je pourrais indiquer plusieurs autres romans du même genre et tenant tous au même motif historique, bien que l'on ne puisse dire s'il y a quelque chose de vrai dans le fait particulier qui en est le

sujet. Mais je me bornerai à en signaler encore un qui mérite à tous égards plus d'attention; c'est le roman des quatre fils d'Aymon, ou de Renaud de Montauban.

Ce roman mutilé, dénaturé, décomposé dans les bibliothèques bleues, jouit encore d'une grande popularité en France et en Allemagne. Il n'a, je crois, aucun fondement historique : c'est, selon toute apparence, la pure expression poétique du fait général, dont d'autres romans du même genre ne représentent que des cas particuliers. Le caractère de Renaud me paraît l'idéal du caractère chevaleresque dans le vassal en lutte avec son suzerain.

Le romancier fait naître son héros d'une race accoutumée à braver Charlemagne. Il le fait neveu de ce même Gérard de Roussillon qui a si souvent guerroyé contre le monarque, et de Beuves d'Aigremont, qui ne l'a jamais reconnu. C'est une manière d'annoncer d'avance que ce héros n'aura point de complaisance servile pour Charlemagne. Du reste, c'est ce dernier qui a tort dans la querelle qui amène la guerre sujet du roman; et dans le cours de la guerre, c'est le chevalier révolté qui fait tout ce qui se fait d'héroïque, de hardi, de glorieux : le monarque a pour lui la supériorité de la force matérielle, voilà tout, et encore cette supériorité, si grande qu'elle soit, ne le dispense-t-elle pas de recourir à la trahison. Renaud et ses frères sont réduits de temps à autre aux situations les plus désespérées; ils sont proscrits; ils n'ont d'autre asile que les bois ou les

cavernes, d'autre nourriture que des feuilles et des racines, d'autre vêtement que le fer de leur armure. Il n'y a point de privation, point de douleur que le romancier ne leur fasse souffrir. Il semble avoir peur de ne pas inspirer assez d'admiration pour leur constance, de ne pas exciter pour eux tout ce qu'il y a de plus vif et de plus poignant dans la pitié. Quant à Charlemagne, peu lui importe qu'on le trouve dur et barbare dans la prospérité, après l'avoir vu désolé et criard dans les revers. C'est Renaud, c'est le chevalier, c'est le seigneur de Montauban, ce n'est pas le monarque qu'il a voulu peindre, faire aimer et admirer.

La plupart des romans de cette classe furent écrits sous l'influence plus ou moins directe, sous le patronage des seigneurs féodaux grands et petits, descendants de ces anciens chefs qui, sur la fin de la seconde race, avaient morcelé la monarchie karlovingienne. L'esprit des pères avait passé aux enfants : l'unité monarchique que les premiers avaient détruite, les seconds luttaient de leur mieux pour l'empêcher de se refaire ; et les poëtes romanciers des douzième et treizième siècles, en célébrant les rébellions des ducs et des comtes karlovingiens, flattaient et secondaient réellement l'orgueilleuse obstination des ducs et des comtes de leur temps à se maintenir indépendants du pouvoir royal. Dans ce sens l'épopée karlovingienne était, pourrait-on dire, toute féodale, et l'héroïsme qu'elle célébrait le mieux et le plus volontiers, était l'héroïsme barbare, l'hé-

roïsme individuel, agissant pour son propre compte, n'ayant d'autre but que sa propre gloire, plutôt que l'héroïsme civilisé agissant dans des vues désintéressées d'ordre général.

Cette disposition des poëtes romanciers à favoriser les tendances de l'esprit féodal, leur est si naturelle, qu'elle les domine à leur insu; elle se fait souvent sentir jusque dans celles de leurs compositions où l'on ne peut douter que leur but ne fût de célébrer des monarques et particulièrement Charlemagne. A la manière dont ils peignent son caractère et le mettent en action, on est autorisé à croire qu'ils l'ont conçu, moins comme but, que comme un moyen commode de donner à leurs inventions une unité constante et pour ainsi dire convenue. Leur Charlemagne donne parfois de bons coups d'épée; il est on ne peut plus zélé pour le triomphe de la foi; il impose souvent par l'appareil de puissance matérielle, par l'éclat de renommée qui l'environne; mais il a parfois aussi des emportements et des caprices peu convenables à sa dignité; il est souvent d'une crédulité outre mesure et se laisse tromper avec une facilité visible par les conseillers perfides qui veulent lui jouer de mauvais tours à lui ou à quelqu'un de ses fidèles paladins. Il est d'ordinaire fort embarrassé dans les circonstances difficiles, et l'on ne voit guère ce qu'il ferait, s'il n'y avait là de vieux ducs plus habiles que lui pour lui dire ce qu'il faut faire. En un mot, il se fait autour de lui, à son profit et sans qu'il s'en mêle, des merveilles de bra-

voure et d'audace : on peut bien supposer qu'il les inspire; mais on ne voit pas dans son caractère la raison de cet ascendant.

Ces observations m'amènent à considérer la manière dont les idées et les mœurs chevaleresques sont traitées dans les épopées karlovingiennes. C'est un des côtés par lesquels ces épopées sont plus ou moins historiques. Il est intéressant de savoir jusqu'à quel point et dans quel sens elles le sont.

Les romans de la Table-Ronde sont une expression de la chevalerie plus complète, plus positive et plus détaillée que les romans karlovingiens. Aussi n'est-ce qu'à propos des premiers, que je pourrai exposer convenablement l'ensemble de ce que j'ai à dire sur les rapports des romans chevaleresques des douzième et treizième siècles, avec les institutions et les idées de la chevalerie. Je ne ferai maintenant à ce sujet que des observations destinées à avoir ailleurs leur suite et leur complément, mais qui, dans la mesure et la portée qu'elles peuvent avoir ici, y sont convenables ou nécessaires.

Le système des idées et des mœurs chevaleresques comprenait deux points principaux, parfaitement distincts, bien qu'intimement liés l'un à l'autre. Il comprenait tout ce qui concernait l'exercice de la valeur guerrière, d'un côté; de l'autre, la manière d'entendre et de faire l'amour.

Pour ce qui touche au premier point, on a déjà pu voir, par ce que j'ai dit des romans du cycle karlovingien, qu'ils sont un tableau poétique très-fidèle de

la bravoure chevaleresque, surtout aux premières époques de la chevalerie, lorsque l'institution était encore principalement religieuse, encore soumise à l'influence et à la direction de l'autorité ecclésiastique. La première condition de cette bravoure était de s'exercer au profit de la religion et de la foi, contre les Sarrasins. C'était par ce motif, par ce caractère religieux, que l'exaltation et les prodiges du courage chevaleresque prenaient de la vraisemblance, à des époques d'enthousiasme et de croyance, où l'on se figurait Dieu intervenant à chaque instant dans des affaires que l'on tenait sérieusement pour les siennes. Tel exploit de guerre que l'on aurait révoqué en doute, en le considérant en lui-même et d'une manière abstraite, devenait croyable par cela seul qu'il était fait contre des païens, contre des hommes qui croyaient à Mahomet. A cette unique condition de les mettre aux prises avec des infidèles, le poëte romancier pouvait aventurer impunément ses paladins et ses chevaliers dans les situations les plus difficiles, leur faire entreprendre et exécuter tout ce que lui-même avait pu imaginer.

En ce sens donc, c'est-à-dire quant à ce qui tient à la bravoure guerrière et à l'esprit religieux, le champion des romans karlovingiens est bien l'idéal du chevalier du douzième siècle et du treizième. Quant au raffinement moral, quant à la manière de comprendre et de faire l'amour, ce n'est plus la même chose; et il y a sur ce point des distinctions importantes à établir.

En général, l'amour joue un bien moins grand rôle dans les romans karlovingiens que dans ceux de la Table-Ronde et il ne joue pas à beaucoup près le même rôle dans tous.

Parmi ces romans il en est quelques-uns, des meilleurs comme des plus mauvais, où le peu qui se trouve d'amour est traité selon les idées les plus délicates et les plus pures du système de la galanterie chevaleresque du Midi, tel que je l'ai exposé plus haut. Dans ce système, l'amour est une affection dégagée de toute sensualité, ou du moins de ce genre et de ce degré de sensualité qui en émousse d'ordinaire l'exaltation et le charme moral. C'est l'union sentimentale d'une dame et d'un chevalier qui fait pour lui plaire, pour mériter d'être aimé d'elle, tout ce qu'il y a de glorieux et de noble à faire pour un homme. Cet amour ne peut pas exister dans le mariage; mais il n'offense pas le mariage; et une dame peut, sans être infidèle à son époux, avoir un chevalier qui soit l'objet de ses plus douces et de ses plus tendres pensées.

Tel est, autant qu'on peut le résumer en quelques mots, le système d'amour et de galanterie que les troubadours et leurs imitateurs ont tourné et retourné en tous sens, dans leurs compositions lyriques. C'est exactement le même qui se retrouve, bien qu'épisodiquement et sans y occuper beaucoup de place, dans quelques romans du cycle karlovingien.

Mais, dans la plupart de ces mêmes romans, il n'y

a aucune apparence de cet amour systématique, exalté et délicat, principe suprême de tout honneur, de toute vertu. Ce n'est pas qu'il ne s'y trouve des dames, des filles d'émir, de roi, d'empereur, toutes aussi jeunes et aussi belles qu'on peut le souhaiter, et toutes fort enclines à l'amour; mais elles l'entendent et le font à leur manière, avec leur caractère, et à parler franchement, il n'y a rien d'aussi peu chevaleresque, du moins dans le sens déterminé, dans le sens provençal de ce terme.

Les romanciers karlovingiens étaient tellement accoutumés à peindre la force et l'audace viriles, que leurs portraits de femmes se sont fréquemment ressentis de cette habitude. Au lieu des vierges gracieusement timides et sauvages que l'on pouvait s'attendre à rencontrer dans leurs tableaux, on y trouve, pour l'ordinaire, des princesses qui se passionnent à la première vue, pour le premier chevalier jeune et brave qu'elles voient de près ou de loin; qui lui déclarent franchement leurs désirs, bien avant que celui-ci ait pu s'en douter, et ne reculent devant aucun obstacle pour arriver à l'accomplissement de leurs vœux. Faut-il pour cela abandonner ou trahir leur père, leur mère? elles les abandonnent et les trahissent. Faut-il se délivrer, par le meurtre, de quelque prétendant incommode, de quelque courtisan opposé à leurs desseins? elles s'en délivrent. Faut-il changer de religion? elles en changent. Rien ne leur coûte. Elles ont de la force, de la résolution pour tout. Elles n'ont qu'une terreur, celle

de n'être pas assez tôt au pouvoir de celui à qui elles se sont données.

C'est surtout aux princesses sarrazines que les romanciers ont attribué cette énergique simplicité de caractère qu'elles portent dans l'amour. S'ils ne l'avaient jamais donné qu'à des princesses non chrétiennes, on pourrait leur supposer en cela une intention, sinon juste, au moins ingénieuse et profonde; on pourrait se figurer qu'ils supposèrent la grâce et la pudeur féminines impossibles, ou tout au moins très-difficiles, hors du christianisme. Mais on s'assure bien vite qu'ils n'eurent point une idée si raffinée, quand on voit comment ils peignent des princesses chétiennes, les filles de ces mêmes chefs, infatigables adversaires des Sarrazins. J'aurai l'occasion de citer, dans le développement de ce cours, plusieurs traits en preuve de ce que je ne puis qu'énoncer ici d'une manière générale. Mais il ne sera peut-être pas hors de propos d'en rapporter, dès à présent, un qui pourrait au besoin tenir lieu de plusieurs autres.

Je le tire du roman d'Aiol, que j'ai déjà nommé tout à l'heure et dont il est possible que j'aie par la suite l'occasion de citer d'autres passages. Aiol, fils d'Élie, comte de Saint-Gilles, proscrit et réduit à vivre dans une forêt avec un ermite, a quitté son père pour venir chercher fortune à la cour de Louis le Débonnaire. Il arrive à Orléans, où est la cour, mais si mal accoutré, si mal armé, que tous les petits garçons de la ville le poursuivent de

buées. La comtesse Ysabeau et sa fille Luziane, qui le voient de la fenêtre de leur palais, sont frappées de sa bonne mine, qui perce à travers la misère grotesque de son costume; elles lui font offrir l'hospitalité, que le pauvre jeune aventurier accepte de bon cœur. Après un magnifique souper, on le mène coucher dans un lit superbe que Luziane a voulu faire elle-même. Elle n'a pas eu beaucoup de temps pour devenir amoureuse du jeune étranger; mais celui qu'elle a eu, elle l'a bien employé. On peut en juger par le passage suivant, que je demande la permission de citer dans toute sa naïveté; et pour cela, il est indispensable de le citer textuellement. Le roman est français : je ne changerai aux vers de l'original que quelques mots qui seraient difficilement compris. Le lit est fait, minutieusement décrit, il ne s'agit plus que d'y mettre Aiol; c'est encore Luziane qui s'est chargée de ce soin :

« Aiol en appela, si li a dit :
» Damoiseau, venez ça, huimais dormir.
» Par le poing le mena jusques au lit,
» Puis le fit déchausser, nud devêtir;
» Et quand il se coucha bien le couvrit.
» ....
» Doucement le tâtonne la demoiselle,
» Elle lui mit la main à la maisele (joue),
» Oiez que doucement elle l'appele :
» Tournez-vous donc vers moi, jouvente belle (beau jeune homme),
» Si vous voulez baiser ou autre jeu faire;
» J'ai fort en mon desir que je vous serve.
» Je n'eus oncques ami en nulle terre.
» Un penser m'est venu, votre veux être,
» S'il vous vient à plaisir que je vous serve.

» Belle, ce dit Aiol, le roi céleste
» Qui fit et vent et mer et ciel et terre,
» Vous rende tout le bien que vous me faites ;
» Mais allez vous coucher, bien en est terme (temps),
» Là-bas en votre chambre avec vos femmes,
» Jusqu'à ce que demain l'aube paraisse.
» Vous saurez de mon cœur, moi de votre être (de votre état, de votre santé) ;
» Tout cela sera bien conté demain au vêpre.
» Mais attendre ne plaist à Luziane,
» La pucelle s'en va le cœur iré (chagrin),
» En sa chambre elle rentre, l'uis (la porte) a fermé ;
» Mais elle n'y peut dormir ni reposer :
» Toute nuit, elle parle, en son penser :
» Damoiseau, fort vous êtes gentil et ber (brave),
» Mais je ne vis homme de votre aé (âge)
» Qui ne voulût femme vers lui tourner.
» Bien pouvez être moine si vous voulez,
» Allez prendre l'habit ; pour qu'attendez ? »

Une telle manière de sentir l'amour ne laissait guère lieu aux délicatesses, aux subtilités, aux conventions de la galanterie chevaleresque. Parmi les romans karlovingiens, il y en a sans doute où les princesses ne réduisent pas l'amour à des termes aussi simples et aussi rapprochés que Luziane; mais dans ceux même où elles montrent plus de retenue et de modestie, il s'en faut bien qu'elles paraissent avoir la moindre prétention au genre de culte que les femmes pouvaient exiger et exigeaient en effet très-souvent dans le système chevaleresque de l'amour.

Sur ce point donc, la plupart des romans du cycle karlovingien sont en contradiction avec les idées et les mœurs dominantes de l'époque à laquelle ils ont été composés ; et la contradiction ne se borne pas à ce seul point.

Il y a généralement dans les mœurs de ces romans une teinte de dureté et de grossièreté qui n'était déjà plus dans celles du douzième et du treizième siècle, surtout parmi les classes chevaleresques. Ils sont pleins de traits qui se rapportent à une barbarie plus franche et plus décidée, de traits que l'on ne peut guère se défendre de regarder comme des réminiscences du caractère frank, à l'époque des agitations et des mouvements de la conquête. Ce qui a rapport aux ambassades et aux défis de guerre en offre un exemple extrêmement remarquable, en ce qu'il est fort général. Une des plus hautes marques d'intrépidité que puisse donner un brave champion, de quelque nation et de quelque foi qu'il soit, c'est d'accepter un message de son chef pour le chef ennemi; et en effet l'entreprise est toujours des plus périlleuses. Il est convenu, dans les principes d'honneur établis, que le message doit être le plus dur et le plus insolent possible : et celui qui le reçoit prouve d'autant mieux sa fierté qu'il traite plus mal les messagers. S'il a le courage de les faire pendre, c'est un héros. Il y a, dans les récits de plusieurs de ces missions, quelque chose qui rappelle plus d'une de celles que raconte Grégoire de Tours : l'historien de la barbarie semble en avoir inspiré les poëtes.

Cette rude simplicité, cette fierté grossière de mœurs et d'idées qui, sauf certaines nuances, se retrouve dans tous les romans du cycle karlovingien et en fait un des caractères les plus généraux, est un

fait très-remarquable qui ressortira mieux encore de ce que j'ai à dire de l'exécution poétique de ces mêmes compositions. J'ajouterai seulement ici deux observations qu'il suggère naturellement, et à l'appui desquelles il s'en présentera par la suite plus d'une autre.

Ce qu'il y a, dans les romans karlovingiens, de plus rude et de plus barbare que les mœurs des classes chevaleresques aux douzième et treizième siècles, me semble indiquer expressément que plusieurs de ces romans ont dû être composés sur un fonds, sur des matériaux antérieurs, dont ils n'ont été qu'une espèce de refonte, avec des détails et des accessoires nouveaux, mais dans le style et sur le ton du sujet et du fond primitifs.

Mais, quelles qu'en fussent la raison et la cause, il est certain que ces romans furent toujours, pour le sujet et pour la forme, beaucoup plus populaires que ceux de la Table-Ronde. Tout annonce qu'ils étaient composés pour le peuple, plutôt que pour les châteaux, et par des poëtes d'un ordre moins élevé que les trouvères ou les troubadours auteurs des chants lyriques des douzième et treizième siècles. Quand je dis des poëtes d'un ordre moins élevé, je ne veux pas dire des poëtes de moins de génie; je veux dire des poëtes moins élégants, moins raffinés dans leur langage et leurs idées, ignorant ou dédaignant les délicatesses de la galanterie chevaleresque, et conservant de leur mieux, dans leurs compositions, le ton et le goût d'une vieille école, d'une école

antérieure à l'époque de la chevalerie et de la poésie galante des troubadours.

Il est certain que les romans de la Table-Ronde, et ceux du cycle karlovingien, coexistèrent durant deux siècles au moins; mais il est impossible de se figurer qu'ils fussent également goûtés par les mêmes classes. Nul doute qu'il n'y eût, surtout dans le Midi, beaucoup de petites cours et de châteaux où les mœurs des paladins et des princesses que ces paladins rencontraient sur leurs pas devaient paraître à peu près aussi grossières qu'elles nous le paraissent à nous-mêmes, et l'on devait les y trouver d'autant plus choquantes, que les mœurs contraires étaient encore récentes et peu générales. En un mot, on ne peut concevoir la longue coexistence d'ouvrages d'un caractère et d'un goût aussi opposés que les romans karlovingiens et ceux de la Table-Ronde, sans supposer à chacune de ces deux classes un public particulier, des auditeurs et des amateurs de castes et d'éducation différentes.

CHAPITRE XXV.

ROMANS KARLOVINGIENS.

II. — Composition. Forme.

Après avoir considéré les données et les traditions historiques, matériaux primitifs des romans du cycle karlovingien, je vais entrer dans quelques détails sur l'emploi qu'ont fait de ces matériaux les romanciers qui en ont disposé : je vais faire quelques observations sur la forme et le caractère poétique de ces romans, et tâcher de découvrir, dans cette forme et ce caractère ce qui peut en résulter pour l'histoire générale de l'épopée du moyen âge.

Tous ceux des romans karlovingiens dont j'ai vu ou appris quelque chose sont en vers, et ces vers sont de deux espèces, les uns composés de deux hémistiches de six syllabes chacun, avec un accent, ou, comme on dit improprement, avec une césure sur la sixième syllabe de chaque hémistiche correspondant exactement à nos vers alexandrins, ou, pour mieux dire, ce sont nos vers alexandrins même, inventés pour ce genre de composition. L'autre vers employé dans le roman karlovingien est notre vers de dix syllabes, sauf de légères différences auxquelles je ne m'arrête pas.

Ces vers sont toujours rimés, mais dans un système tout à fait différent du nôtre. Ils forment des

tirades d'une longueur indéterminée sur une seule et même rime. Ces tirades sont parfois très-longues, de trente, quarante, cinquante, jusqu'à cent vers, ou même davantage quand elles posent sur une consonnance très-fréquente. Elles sont quelquefois fort courtes, de six à dix vers seulement. En cela, tout dépend du caprice ou du goût du poëte, et du plus ou moins de consonnants qu'a chacun des mots de la langue. Du reste, l'oreille des romanciers n'est point difficile en ce qui tient à la richesse de la rime; la plus légère ressemblance de son entre deux ou plusieurs mots leur suffit pour les encadrer ensemble dans une même suite de vers. Dans leur système de versification, cette licence, loin d'être un défaut, est plutôt un avantage; elle sauve en partie la monotonie nécessaire d'une trop longue suite de vers sur la même rime.

Cette manière d'employer la rime paraît être particulière aux Arabes. Leurs pièces de vers sont toutes sur une seule et même rime, et il n'y a aucun doute que cette habitude ou ce goût de l'oreille n'ait eu une prodigieuse influence sur leur poésie en la resserrant dans les bornes étroites du genre lyrique. Si donc, comme on est autorisé à le présumer, les romanciers du douzième siècle ont emprunté d'un peuple étranger l'exemple des tirades monorimes d'une longueur indéterminée, il est on ne peut plus probable qu'ils l'ont emprunté des Arabes. Le fait n'est pas indifférent à noter dans l'histoire de l'épopée du moyen âge.

Maintenant, dans la composition de ces romans épiques du cycle karlovingien en tirades monorimes, il entre certaines formules consacrées qui leur sont communes à tous, qui, ayant toutes le même principe le même motif et le même but, deviennent par là même importantes à observer. C'est surtout au début, et dans ce que l'on pourrait dire le prologue des romans, que ces formules se rencontrent et sont le plus significatives.

Ainsi, par exemple, un romancier karlovingien ne manque jamais de s'annoncer pour un véritable historien. Il débute toujours par protester de sa fidélité à ne rien dire que de certain, que d'avéré. Il cite toujours des garants, des autorités, auxquels il renvoie ceux dont il recherche le suffrage. Ces autorités sont pour l'ordinaire certaines chroniques précieuses, déposées dans tel ou tel monastère, dont il a eu la bonne fortune d'apprendre le contenu par l'intervention de quelque savant moine.

La plupart des romanciers se contentent de parler de ces chroniques, sans rien préciser à cet égard, sans en indiquer ni le sujet ni le titre. D'autres, plus hardis et plus confiants, citent en effet des chroniques connues, et les citent par leur titre. Ainsi plusieurs se réfèrent aux chroniques de Saint-Denis. Quelques-uns s'appuient de l'ancienne et curieuse chronique intitulée *Gesta Francorum*, et la citent sous son titre latin. D'autres enfin allèguent pour autorité des légendes de saints alors plus ou moins célèbres.

Que ces citations, ces indications soient parfois sérieuses et sincères, cela peut être : mais c'est une exception, et une exception rare. De telles allégations de la part des romanciers sont en général un pur et simple mensonge, mais non toutefois un mensonge gratuit. C'est un mensonge qui a sa raison et sa convenance : il tient au désir et au besoin de satisfaire une opinion accoutumée à supposer et à chercher du vrai dans les fictions du genre de celles où l'on allègue ces prétendues autorités.

La manière dont les auteurs de ces fictions les qualifient souvent eux-mêmes est une conséquence naturelle de leur prétention d'y avoir suivi des documents vénérables. Ils les qualifient de chansons de *vieille histoire*, de *haute histoire*, de *bonne geste*, de *grande baronie*, et ce n'est pas pour se vanter qu'ils parlent ainsi : la vanité d'auteur n'est rien chez eux en comparaison du besoin qu'ils ont d'être crus, de passer pour de simples traducteurs, de simples répétiteurs de légendes ou d'histoires consacrées.

Ces protestations de véracité qui, plus ou moins expresses, plus ou moins détaillées, sont de rigueur dans les romans karlovingiens, y sont aussi fréquemment accompagnées de protestations accessoires contre les romanciers qui, ayant déjà traité un sujet donné, sont accusés d'y avoir faussé la vérité. Ces accusations sont très-remarquables. Comme elles ont toutes le même objet et sont toutes à peu près dans les mêmes termes, il suffira d'en citer deux ou trois pour en donner l'idée, et motiver la conséquence

qu'il me semble naturel d'en tirer. Voici, par exemple, quelques vers du prologue d'un roman dont j'ai déjà cité un passage, de celui d'Aiol de Saint-Gilles :

« Chanson de fière histoire vous plairait-il ouir?
» Tous ces nouveaux jongleurs en sont mal informés,
» Par les fables qu'ils disent, ont tout mis en oubli (ont tout fait oublier).
» L'histoire la plus vraie ont laissé et gurpi (abandonné).
» Je vous en dirai une qui bien fait à cesti (qui va bien ici);
» N'est pas adroit Joglere qui ne set icests dis;
» Tous en cuide (pense) savoir qui en set molt petit. »

Adam le Roi, trouvère connu du treizième siècle, a composé un roman sur les premiers exploits d'Ogier le Danois, qu'il a intitulé *les Enfances Ogier*. Voici comment il parle des jongleurs qui avaient traité le même sujet avant lui :

« Cil jongleour qui ne sovent rimer
» Ne firent force fors que dou tans passer (ne servirent qu'à faire passer le temps, qu'à amuser)
» L'estoire firent en pluseurs lieus fausser
» Damours et d'armes et donneur mesurer
» Ne surent pas les poins et compasser.
» ....
» Li Rois Adam ne veut plus endurer
» Que li estoire d'Ogier le vassal ber
» Soit corrompue, pour ce i veut penser
» Tant qu'il le puist à son droit ramener.
» .... »

L'auteur inconnu de Girard de Vienne a mis en tête de ce roman un prologue très-curieux et très-développé, dont je me borne à extraire cinq ou six vers que je traduis en les résumant :

« Vous avez souvent entendu chanter du duc Gi-
» rard de Vienne au cœur hardi. Mais ces chanteurs

» qui vous en ont chanté en ont oublié le meilleur;
» car ils ne savent pas l'histoire que j'ai vue. »

Dans tous ces passages, on voit des romanciers qui, réduits à traiter de nouveau des sujets déjà traités par leurs devanciers, et voulant donner de leur mieux à des fictions nouvelles une apparence d'autorité historique, sont comme obligés de donner un démenti aux fictions déjà en vogue sur ces mêmes sujets. Ce n'est jamais comme ennuyeuses ou comme folles qu'ils signalent ces fictions, c'est toujours comme contraires à la vérité historique. Ils appellent *nouveaux jongleurs* les romanciers antérieurs à eux, parce qu'ils supposent que ces romanciers ont négligé ou défiguré à dessein ces vieilles histoires qu'ils prétendent, eux, avoir consultées et suivies. C'est à ce titre qu'ils réclament les honneurs et les droits de l'ancienneté.

Ce n'est point dans l'intention d'examiner lesquels de ces romanciers qui se démentent réciproquement se sont le plus rapprochés de l'histoire traditionnelle ou de l'histoire écrite que j'ai fait ces observations. J'en veux conclure quelque chose de plus clair et de plus important : c'est qu'un grand nombre des romans du cycle karlovingien qui se sont conservés jusqu'à nos jours ne sont qu'une rédaction, qu'une forme nouvelle de romans plus anciens sur les mêmes personnages ou les mêmes événements; c'est que les mêmes points des traditions karlovingiennes ont successivement donné lieu à divers romans où ces traditions ont été exploitées d'une

manière différente, surchargées de nouveaux accessoires, reproduites sous des traits nouveaux. A l'appui de cette conséquence, il y a un fait matériel que j'ai déjà eu l'occasion de noter : c'est que nous avons encore quelques-unes de ces différentes versions du même argument romanesque : j'ai parlé des trois différents romans qui existent sur Gérard de Roussillon, et tout autorise à présumer qu'il y en a eu bien d'autres aujourd'hui perdus. Il n'est probablement pas un seul sujet du cycle karlovingien qui n'ait été traité plusieurs fois dans le cours des deux siècles d'activité poétique que j'ai particulièrement en vue, et il y a tel de ces sujets, par exemple le désastre de Roncevaux, qui paraît avoir été, durant ces deux siècles, un thème inépuisable de variantes romanesques.

A cette observation, ou, pour mieux dire, à ce fait, j'en ajouterai un autre qui m'en paraît la stricte conséquence : c'est qu'en général ceux des romans du cycle karlovingien qui nous restent sont les plus récents, les derniers faits sur leurs sujets respectifs. Les plus anciens dûrent, pour la plupart, disparaître ou tomber dans l'oubli, par le seul fait de l'existence des nouveaux, et par l'effet naturel du besoin de nouveauté dont ceux-ci étaient le symptôme.

Il me reste à noter la formule de début des romans du cycle karlovingien; elle est constante, éminemment épique et populaire. Le romancier se suppose toujours entouré d'une foule, d'un auditoire plus ou

moins nombreux, qu'il exhorte à l'écouter, et qu'il invite au silence : « Seigneur, voulez-vous entendre » une belle chanson d'histoire, la plus belle que vous » ayez jamais entendue ? approchez-vous de moi, cessez de faire du bruit, et je vais vous la chanter. » Voilà, en résumé, tous les débuts des romans karlovingiens. Mais, si simple que soit ce début, il s'y rattache plusieurs considérations intéressantes.

Et d'abord, quant au mot *chanter*, qui ne manque jamais dans cette formule initiale, il ne faut pas le prendre, comme dans la poésie moderne, pour une métaphore : il faut le prendre et l'entendre à la lettre. Tous les romans dont il s'agit étaient faits pour être chantés, et l'étaient toujours. Il serait curieux de savoir comment, mais c'est sur quoi l'on ne peut guère avoir que des notions vagues et fort incomplètes.

Il paraît que la musique sur laquelle étaient chantés les poëmes dont il s'agit était une musique extrêmement simple, large, expéditive, analogue au récitatif obligé de l'Opéra. Il est douteux qu'il y eût à ce chant un accompagnement instrumental ; mais dans ce cas, ce devait être un accompagnement très-peu marqué. Le chanteur avait pourtant toujours un instrument, une espèce de violon à trois cordes, nommé diversement *rabey*, *raboy*, *rebek*, du mot *rebab*, qui était le nom de cet instrument chez les Arabes d'Orient et d'Espagne, à qui l'on avait pris le nom et la chose.

Quand le chanteur était fatigué et avait besoin de

reprendre haleine, il avait recours à son instrument, sur lequel il jouait un air ou une ritournelle analogue au chant du poëme. Le chant épique était de la sorte une alternative indéfiniment prolongée de couplets, de paroles chantées, et de phrases de musique instrumentale jouées sur le rabey ou rebab.

J'ai parlé souvent des jongleurs qui, soit pour leur compte, soit au service des troubadours ou des trouvères, allaient de ville en ville et de château en château, chantant les pièces de poésie lyrique à mesure qu'elles paraissaient et faisaient du bruit. Maintenant, si ces jongleurs étaient les mêmes qui chantaient en public les romans épiques du cycle karlovingien, ou si ces derniers formaient une classe spéciale de jongleurs, c'est un point sur lequel je n'ai pas de certitude. Mais ce qu'il importe de savoir, et ce qui n'est pas douteux, c'est que les romans dont il s'agit ne circulaient, n'étaient connus, ne vivaient parmi les masses du peuple que par l'intermédiaire de jongleurs ambulants qui les chantaient; c'est qu'il y avait de ces jongleurs qui savaient par cœur une incroyable quantité de ces romans.

C'est donc un fait général hors de doute, que la destination naturelle et première des romans karlovingiens fut d'être chantés, et qu'ils le furent. Mais si l'on veut entrer dans les détails du fait, des doutes, des difficultés se présentent.

Quand il s'agit de romans épiques d'une compo-

sition très-simple et de peu d'étendue, on conçoit très-aisément que ces romans aient été composés pour être chantés en public et qu'ils l'aient été. Mais s'il s'agit de romans tels que sont la plupart des romans du cycle karlovingien que nous avons aujourd'hui, la question se complique et s'obscurcit. Sans parler de ceux de ces romans qui sont une collection faite après coup de divers romans d'abord séparés, plusieurs de ceux qui forment un seul tout homogène sont d'une étendue considérable. Les plus courts n'ont guère moins de cinq ou six mille vers: la plupart en ont au delà de dix mille, et quelques-uns au delà de vingt et de trente mille.

Je suppose aux jongleurs, ce qui est probablement le fait, une mémoire exercée et développée jusqu'au prodige. Il reste difficile d'imaginer qu'ils sussent par cœur un grand nombre de poëmes des dimensions indiquées. Mais je suppose cette énorme difficulté vaincue, je veux croire que chacun d'eux était capable de réciter, dans l'occasion et au besoin, autant que l'on voudra de romans de vingt et de cinquante mille vers. Mais, où étaient, où pouvaient être un tel besoin, une telle occasion?

Nul doute que la poésie ne fût, aux douzième et treizième siècles, un des grands besoins, une des grandes jouissances de la société. Mais on aurait cependant eu beaucoup de peine à y trouver des occasions journalières de réciter et d'entendre vingt mille ou seulement dix mille vers de suite. Il n'y avait assez de loisir ou de patience pour cela ni dans les

villes, parmi le peuple, ni dans les châteaux, parmi les personnages des hautes classes.

On ne peut faire là-dessus que deux hypothèses admissibles : ou l'on ne chantait pas du tout ces longs romans de dix à cinquante mille vers, ou l'on n'en chantait que des morceaux isolés, que les portions les plus célèbres, les plus populaires, ou celles qui pouvaient le plus aisément se détacher de l'ensemble auquel elles appartenaient. Cette dernière hypothèse est non-seulement la plus vraisemblable en elle-même; elle a pour elle des raisons positives. Par exemple, on introduit parfois dans les romans épiques du cycle karlovingien, des jongleurs qui chantent des morceaux de quelque autre roman renommé; or ce sont pour l'ordinaire des morceaux assez courts, détachés du corps du roman.

Cela étant, on ne conçoit plus comment les romanciers karlovingiens auraient pris la peine d'inventer et de coordonner de si longues histoires, si elles eussent été exclusivement destinées à être chantées. Ç'aurait été du temps, de la patience et de l'imagination employés en pure perte. Quand ils se donnaient la peine de développer une action principale sur un plan étendu, varié; de coordonner tant bien que mal de nombreux incidents liés par elle, ils avaient indubitablement en vue de faire une chose qui fût aperçue, qui fût appréciée, qui servît. Or cette vue suppose de toute nécessité, pour leurs ouvrages, la chance d'être lus de suite et en entier, indépendamment de celle qu'ils avaient d'être chantés.

De tout cela il résulte clairement une chose : c'est que, dans la plupart des romans qui nous restent aujourd'hui du cycle karlovingien, la formule initiale qui les désigne comme devant être chantés, comme expressément faits pour l'être, n'a pas une signification absolue et ne doit pas être entendue à la lettre. C'est évidemment une formule imitée de compositions antérieures auxquelles elle convenait plus strictement, pour lesquelles elle avait été d'abord trouvée et employée. Ce n'est déjà plus qu'une sorte de tradition poétique d'une époque antérieure de l'épopée, d'une époque où les romans karlovingiens étaient réellement chantés, et d'un bout à l'autre, soit de suite, soit par parties, et où par conséquent ils n'excédaient pas une étendue assez médiocre. Si quelques-uns des romans qui nous restent appartiennent à cette ancienne, à cette première époque de l'épopée karlovingienne, c'est un point particulier sur lequel je pourrai revenir, et dont je ferai pour le moment abstraction. Mais je n'hésite point à affirmer qu'ils sont perdus pour la plupart, et perdus depuis des siècles. Ainsi nous arrivons, par une preuve nouvelle, par une preuve certaine bien qu'implicite, à un fait dont nous avions déjà une autre preuve; ce fait, c'est qu'il y a eu, sur les diverses parties du cycle karlovingien, des romans épiques plus anciens que ceux que nous avons aujourd'hui, en général beaucoup plus courts, et par conséquent d'une forme plus simple, plus populaire, plus primitive, s'il est permis de s'exprimer ainsi. C'étaient, selon toute

apparence, du moins en grande partie, ces mêmes romans que nous venons de voir tout à l'heure dénoncés comme mensongers par les auteurs des romans de seconde ou de troisième date que nous possédons encore.

Ce fait, restât-il pour nous un fait isolé, serait déjà d'une certaine importance pour l'histoire générale de l'épopée. Mais peut-être parviendrons-nous à le rallier à d'autres qui, tout en le confirmant, le préciseront et l'éclairciront un peu.

Si ce que je crois avoir aperçu, dans plusieurs des romans du cycle karlovingien que j'ai lus ou parcourus, n'est pas une pure illusion, c'est une forte preuve du peu d'attention avec laquelle la plupart de ces romans ont été lus par ceux qui en ont parlé. On se figure généralement, et je conviens que cela est bien naturel, que chacun de ces romans ne forme, dans le manuscrit qui le renferme, qu'une seule et même composition, d'un seul jet, d'un seul et même auteur; une composition ne renfermant rien d'hétérogène, rien qui lui soit étranger ou accessoire, et qui puisse distraire ou suspendre l'attention et la curiosité de qui la lit. En un mot, on se figure que les manuscrits qui nous ont conservé les romans dont il s'agit, les contiennent sans mélange, tels qu'ils sont sortis du cerveau et des mains des romanciers. Cela peut être vrai pour quelques-uns; mais cela n'est pas vrai de tous : c'est ce que je vais tâcher d'expliquer.

J'ai déjà dit, et il ne faut pas oublier, que les ro-

mans épiques du cycle karlovingien sont composés de tirades monorimes, parfaitement distinctes les unes des autres, et qui font, dans ces romans, un office équivalent à celui des octaves, dans un poëme italien, ou de toute autre sorte de couplet, dans un autre poëme.

Or, il arrive souvent, en parcourant la suite de ces tirades, d'en rencontrer qui troublent, qui interrompent cette suite d'une telle manière, qu'il est impossible de supposer qu'elles y appartiennent, qu'elles s'y trouvent du fait de l'auteur, et comme partie intégrante de son ouvrage. En effet, chacune de ces tirades perturbatrices n'est qu'une variante de celle qui la précède; variante plus ou moins tranchée, qui porte, tantôt simplement sur la rédaction, tantôt sur le fond même des choses et des idées. Des exemples sont nécessaires pour rendre sensible ce que je veux dire; et, pour en donner, je n'ai que l'embarras du choix. Je rapporterai de préférence ceux qui, à la preuve du fait particulier que je voudrais constater, joignent quelque chose de piquant pour l'histoire de l'épopée karlovingienne. Seulement, comme des citations textuelles présenteraient des obscurités, et comme il est indispensable, pour que l'on puisse bien juger de ce que je veux dire, d'entendre clairement les passages cités, je les rapporterai traduits aussi littéralement que possible, ou avec de simples changements d'orthographe, partout où cela suffira.

En voici d'abord un que je tire d'un roman sur la

bataille de Roncevaux et de l'un des endroits les plus saillants. L'arrière-garde des Franks a été attaquée et détruite par les Sarrasins, au delà des ports, tandis que Charlemagne les avait déjà passés, à la tête de l'avant-garde. Tous les guerriers ont été tués : onze des douze pairs ont péri, l'archevêque Turpin est mort couvert de blessures ; il ne reste plus que le seul Roland ; mais déjà si blessé et si harassé qu'il n'a plus que l'âme à rendre. Il se retire, pour mourir en paix, sous un grand rocher, à l'ombre d'un pin. Ici va parler le romancier :

« Quand Roland voit que la mort ainsi le presse,
» Il a de son visage perdu la couleur ;
» Il regarde et voit une roche,
» Il lève Durandart et en a dans (la roche) frappé
» Et l'épée l'a par le milieu fendue.
» Roland que la mort presse l'en tire,
» Et quand il la voit entière, tout le sang lui remue,
» En une pierre de grès il en frappe,
» Et la pourfend jusqu'à l'herbe menue ;
» Et s'il ne l'eût bien tenue (l'épée) elle aurait disparu à jamais (se se-
[rait perdue, plongée en terre).
» Dieu, dit le comte, Sainte-Marie, à mon aide !
» Ah ! Durandart, bonne épée,
» Quand je vous laisse, grande douleur m'est venue.
» Tant ai-je par vous vaincu de batailles !
» Tant ai-je par vous assailli de terres,
» Que tient maintenant Charles à la barbe chenue.
» Ah ! ne plaise-t-il jamais à Dieu qui monta au ciel,
» Que mauvais homme vous ait au flanc pendue.
» En mon vivant je vous ai longtemps eue
» De mon vivant (vous) me serez ôtée.
» Telle autre n'y aura-t-il jamais, en France la parfaite ? »

Ces vingt et une lignes forment, dans le texte, une

tirade de vingt et un vers, dont toutes les rimes sont en *ue*, comme *chenue*, *pendue*, etc. C'est le tableau d'une situation héroïque fort touchante, et quel que soit son degré de mérite, sous le rapport de l'art, ce tableau est un, complet, tel que l'auteur a su et voulu le faire.

Maintenant, ce qui vient immédiatement après ce tableau, ce n'est pas la mort de Roland, qui doit le suivre et le suit en effet dans le plan de l'action, c'est une tirade de vingt-cinq vers, laquelle n'est autre chose qu'une répétition du tableau précédent, seulement en d'autres termes, et avec des variantes dans les détails et les accessoires. C'est une seconde version d'un seul et même incident. La voici en entier, sauf trois ou quatre vers que je n'entends pas, et qui me semblent inintelligibles.

« Le duc Roland voit la mort qui le poursuit.
» Il tient Durandart qui ne lui est pas étrangère.
» Grand coup en frappe au perron de Sartagne,
» Tout le pourfend et tranche et brise;
» Et Durandart ne ploie, ni n'est endommagée!
» (Alors) toute sa douleur s'épend et déborde :
» Ah! Durandart, que vous êtes de bonne œuvre!
» Ne consente jamais Dieu que mauvais homme la tienne!
» J'en ai conquis Anjou et Alemagne;
» J'en ai conquis et Poitou et Bretagne,
» Pouille et Calabre et la terre d'Espagne;
» J'en ai conquis et Hongrie et Pologne,
» Constantinople qui sied dans son domaine
» Et Monberine qui sied en la montagne,
» Berlande en pris-je avec ma compagnie
» Et Angleterre et maint pays étranger.
» Qu'à Dieu ne plaise, qui tout tient en son règne,
» Que mauvais homme la ceigne, cette épée.

» J'aime mieux mourir que si elle restait entre payens
» Et que France en eût douleur et dommage. »

On voit que cette seconde tirade n'est, à la lettre et dans toute la rigueur du terme, qu'une seconde version de la première; elle n'en est ni un complément, ni une suite, mais une simple variante.

Cela bien entendu, que pense-t-on qui vienne immédiatement, dans le manuscrit, après cette seconde tirade, forme variée de la première? La suite commune de l'une et de l'autre, la description de la mort de Roland? Non, c'est une troisième tirade de dix-huit vers, troisième variante, troisième version des deux précédentes, et c'est des trois la meilleure et la plus élégante, malgré quelques traits un peu grotesques, qui ne sont pas dans les deux autres. Je me bornerai à en citer les six vers les plus originaux, et je citerai sans y faire le moidre changement : c'est le moment où Roland voit qu'il n'a pu briser son épée; alors

« ..... Il la regrète et raconte sa vie (la vie, l'histoire de l'épée).
» Hé! Durandart, de grand sainté garnie
» Dedenz ton poing (ta poignée) a molt grand seigneurie
» Une dent saint Pierre et du sang saint Denis
» Du vestement y a sainte Marie.
» Il n'est pas droit payens t'aient en baillie (en pouvoir). »

Enfin, à la suite de cette troisième variante des adieux de Roland à sa chère et précieuse Durandart, vient la description de sa mort, et il y a également trois versions de cette description, dans trois tirades

distinctes, dont chacune est censée correspondre à l'une des trois précédentes.

Je ne fais ici, pour le moment, que poser le fait de l'existence de ces variantes. Avant d'essayer d'expliquer ce fait, et de voir ce qu'il y a à en conclure, j'ai besoin d'en donner d'autres éclaircissements, d'autres exemples, afin d'en mieux déterminer et la portée et les limites. Ces différentes versions d'un même incident, d'un même moment donné, dans les manuscrits de certains romans du cycle karlovingien, sont en nombre indéterminé. Je viens d'en noter trois de suite : il y a des romans où je crois en avoir compté jusqu'à cinq ou six; mais, pour l'ordinaire, il n'y en a pas plus de deux à la fois pour un seul et même thème.

Celles que j'ai citées sont de simples variétés de rédaction, variétés qui tiennent toutes à un même fond et peuvent toutes en sortir. Il y en a de plus marquées et qui tiennent à des différences de motif, d'intention et d'idée. Celles-là sont évidemment les plus importantes. J'en citerai deux qui me paraissent assez curieuses. Je les tire de ce même roman d'Aiol de Saint-Gilles, dont j'ai déjà parlé plusieurs fois et dont j'ai besoin de parler encore ici, pour mettre le lecteur à portée de bien saisir ce que j'ai besoin d'expliquer.

Comme je l'ai dit, Élie, comte de Saint-Gilles, a été proscrit par Louis le Débonnaire, et vit dans une forêt des landes de Gascogne, ayant pour tout voisinage un ermite et pour toute société sa femme

et son fils Aiol. Lorsque celui-ci est en âge de faire quelque chose par lui-même, son père l'envoie chercher fortune dans le monde et lui donne, pour cela, tout ce qu'il a conservé de son ancienne puissance; ce sont ses armes, son écu, sa lance, son épée, et un destrier d'une bonté incomparable, nommé Marchegay. Il convient, avant de passer outre, de dire qu'Élie est un héros du vieux temps, un héros de dure et fière trempe, une espèce de géant pour la taille et pour la force. Sa lance était si longue qu'il n'avait pu la loger sous le toit de son ermitage; et, pour y faire entrer son épée, il lui avait fallu en raccourcir la lame de trois pieds et d'une palme; et ainsi raccourcie, elle surpassait encore d'une aune la plus longue épée de France.

Aiol se mit au service de Louis le Débonnaire, où il eut de si bonnes et de si belles aventures, qu'il finit par être, dans l'empire, au moins l'égal de l'empereur. Dans cette prospérité, son premier soin fut d'envoyer chercher son père et sa mère, et de les réconcilier avec Louis.

Dans le roman d'Aiol, la première entrevue de celui-ci et de son vieux père Élie est un moment assez intéressant, aussi est-elle décrite avec un certain détail et de deux différentes manières. Ce sont précisément ces deux variantes que je veux citer. Le vieux Élie aime ses armes et son cheval à peu près autant que son fils; aussi, les premières paroles qu'il adresse à celui-ci sont-elles pour redemander ces armes et ce cheval. Je vais maintenant

parler avec le romancier, et autant que possible dans les mêmes vers et les mêmes termes que lui.

« Aiol ne veut quereller ni disputer avec son père.
» Il lui amène Marchegay par la rène dorée ;
» Le haubert, le blanc heaume, et la tranchante épée,
» La targe (l'écu) que l'on voit moult bien enluminée (peinte)
» Et la lance fourbie et moult bien faite.
» Sire, voici les armes que vous m'avez données.
» Faites-en vos plaisirs et tout ce que voulez.
» — Beau fils, lui dit Elie, je vous tiens quitte. »

Cette version du moment indiqué est fort simple; c'est celle que l'on supposerait volontiers avoir pu se présenter d'abord à l'esprit de tout romancier ayant à décrire le même moment. Mais elle a pour doublure une version dont on ne pourrait convenablement dire la même chose. En effet, outre qu'elle est plus développée, cette seconde version a quelque chose d'inattendu, de théâtral, qui tient à une intention ingénieuse, qui suppose une certaine recherche d'effet. On va en juger : je vais citer en entier tout ce morceau, en cherchant, à concilier le désir de citer textuellement, avec le besoin d'être aisément compris.

« Beau fils, a dit Élie, moult avez bien agi,
» Qui reconquis m'avez tous mes héritages.
» J'étais pauvre hier soir, aujourd'hui je suis puissant.
» Mes armes, mon cheval, rendez-moi à cette heure,
» Qu'autrefois vous donnai dans le bois au départ.
» Sire, ce dit Aiol, je n'ouis onques telle (demande).
» L'heaume et le blanc haubert n'ont pu durer si longtemps
» La lance et l'écu, je les perdis au joûter.
» Et Marchegay est mort, à sa fin est alé,

» Dès longtemps l'ont mangé les chiens dans un fossé.
» Il ne pouvait plus courir; il était tout lourdaut.
» Quand Élie l'entend, peu s'en faut qu'il n'enrage;
» Il a pris un bâton avec sa sauvage fierté,
» Il a couru sur lui, et le voulait tuer.
» Glouton, lui dit le duc, mal l'osâtes-vous dire
» Que Marchegay soit mort, mon excellent destrier:
» Jamais autre si bon ne serait retrouvé.
» Sortez hors de ma terre, vous n'en aurez jamais un pied.
» Cuidez vous, faux couart, glouton démesuré,
» Pour vos chausses de soie et pour vos souliers peints
» Et pour vos blonds cheveux que vous faites tresser,
» Être vaillant seigneur, moi musart appelé? —
» Lors, les barons de France se mettent à plaisanter,
» Le roi Louis lui-même en a un ris jetté.
» Quand Aiol vit son père à lui si courroucé,
» Rapidement et tôt lui est aux pieds alé.
» — Sire, merci pour Dieu! dit Aiol, le brave;
» Le cheval et les armes vous puis-je encor montrer. —
» Il les fait toutes alors sur la place apporter;
» Il les a richement toutes fait bien orner,
» Et d'or fin et d'argent très-richement garnir.
» Et devant illui fit Marchegay amener;
» Le cheval était gras, plein avait les côtés,
» Car Aiol l'avait fait longuement reposer.
» Par deux chaînes d'argent il le fait amener.
» Élie écarte un peu son vêtement d'hermine,
» Et caresse au cheval le flanc et les côtés. »

Je n'insiste point sur la différence qu'il y a entre cette tirade et la précédente, tant pour la rédaction que pour les sentiments et les idées; cette différence est si frappante qu'elle n'a pas besoin d'être démontrée.

Ce sont parfois les tirades de début, c'est-à-dire celles qui, comme je l'ai expliqué, sont formulées d'une manière uniforme, qui sont doubles et diverses entre elles. J'en citerai un exemple tiré d'un

roman que je dois, par la suite, faire connaître en détail, le roman de Fier-à-Bras. Ce roman a deux débuts, dont chacun forme une tirade distincte de l'autre. Voici les sept premiers vers de l'une de ces tirades :

« Seigneurs, ore écoutez, s'il vous plaît, et oyez
» Chanson d'histoire vraie ; meilleure n'en ouirez,
» Car ce n'est point mensonge, ains fine vérité,
» J'en donne pour témoins, évêques et abbés,
›ines, prêtres et clercs, et les saints vénérés.
France, à Saint-Denis, le rolle en fut trouvé.
saurez le vrai, si en paix m'écoutez. »

›st à peu près ainsi, et avec le même vague, que riment tous les romanciers karlovingiens, en essant, au début, à leur auditoire. Mais, dans ›e version du prologue, il ne s'agit plus vague- d'un rôle ou d'une chronique trouvée à Saint- ›; il s'agit d'une histoire trouvée à Paris sous ›l, par un moine de Saint-Denis, nommé Ri- ›, qui avait été chevalier et clerc dans le monde, cette chanson en mots vulgaires, par le Charlemagne qui l'en avait chargé.

ıs les romans, ou, pour parler avec plus ›n, dans tous les manuscrits de romans ›ns où il y a de ces tirades qui ne sont riantes plus ou moins marquées les unes , il y en a toujours un grand noı i ni la patience ni le loisir de vérifier ı proportion elles se trouvent dans la tot nan.

Les particularités que je viens de signaler dans divers manuscrits de romans du cycle karlovingien, suffiraient déjà, ce me semble, pour rendre non-seulement plausibles, mais nécessaires, maintes conséquences curieuses pour l'histoire de l'épopée karlovingienne. Toutefois, je crois devoir citer encore un fait dont ces conséquences sortiront plus nettement encore que de tous les précédents.

Parmi les diverses compositions amalgamées dans cet immensee roman de Guillaume au Court nez, dont j'aurai à parler tout à l'heure, il y en a une à plusieurs égards fort intéressante. C'est un roman qui se rattache à d'autres, mais qui en est parfaitement distinct, et qui forme à lui seul un tout complet, bien que très-court; car il n'arrive pas à dix-huit cents vers. J'en reparlerai peut-être ailleurs; il suffira de dire ici, en somme, que ce petit roman a pour sujet la conquête de la ville d'Orange sur les Sarrasins, par Guillaume au Court nez.

Il est, comme tous ceux de sa classe ou de son cycle général, composé de couplets ou tirades monorimes, au nombre d'environ soixante. Il suffit de parcourir de suite quelques-unes de ces tirades, pour se convaincre aussitôt qu'elles forment (sauf quelques lacunes) deux séries parfaitement distinctes, dont chacune n'est, dans son ensemble, qu'une seconde version de l'autre; de sorte qu'au lieu d'un roman, on en a véritablement deux qui, roulant sur le même fond, diffèrent plus ou moins par la diction, par les détails, par les accessoires, et

sont comme entrelacés pièce à pièce l'un dans l'autre. Que ces deux romans soient de deux différents auteurs, c'est ce qui est à peine contestable; et ce qu'au besoin l'on établirait par diverses preuves : il y en a donc un des deux qui a servi de modèle, je dirais presque de moule à l'autre, et qui lui est antérieur d'un temps plus ou moins long.

En rapprochant ce fait des précédents, le résultat commun est facile à déduire. Il est évident que, parmi toutes ces différentes versions du même passage d'un roman, il y en a qui ne sont et ne peuvent être que des fragments d'un autre roman sur le même sujet.

Maintenant, comment et par quels motifs ces fragments ont ils été intercalés dans les romans auxquels ils ont rapport, de manière à y faire doublure et à en interrompre la suite? C'est une question embarrassante, mais pour la solution de laquelle les données ne manquent cependant pas tout à fait. Seulement ce serait une discussion minutieuse et compliquée que je dois écarter pour le moment, afin de suivre le premier fil de ces recherches. Je me contenterai de remarquer, en passant, que cet amalgame, cet entrelacement de plusieurs romans dans un seul et même manuscrit, ne peut pas être l'œuvre des romanciers eux-mêmes. Ce doit être celle des copistes, ou peut-être d'une classe particulière d'hommes, analogue à ces *diaskevastes* de l'ancienne Grèce, dont la fonction était de coordonner et ajuster ensemble les chants épiques morcelés par les rapsodes. Mais, encore une

fois, c'est une discussion que je ne puis suivre ici; et je reviens à mon sujet.

De certaines formes, de certains traits caractéristiques de ceux des romans karlovingiens qui nous restent aujourd'hui, j'ai déduit précédemment, comme une conséquence obligée, que ces romans ne pouvaient pas être qualifiés de primitifs, dans le sens absolu de ce mot. J'ai fait voir qu'ils avaient été précédés par d'autres romans sur les mêmes événements ou les mêmes personnages, et que ces derniers, plus anciens, et, par cela seul, plus simples et mieux assortis à leur destination populaire, s'ils n'étaient point la forme primitive de ces épopées, devaient du moins s'en rapprocher plus que les autres.

Les fragments dont je viens de signaler l'existence sont une nouvelle preuve de ce fait et la plus péremptoire de toutes; car ces fragments appartiennent de toute nécessité à quelques-uns de ces romans karlovingiens qui ont précédé ceux que nous connaissons aujourd'hui. Or, on trouve de ces fragments intercalés dans les plus anciens de ces derniers romans : il y en a, par exemple, dans l'un des trois que l'on connaît sur Gérard de Roussillon, et dans celui des trois qui en est incontestablement le plus ancien; car tout oblige ou autorise à en mettre la composition dans le première moitié du douzième siècle. Il ne serait donc pas impossible que quelques-uns des fragments qui s'y trouvent intercalés remontassent jusqu'au commencement de ce même siècle,

ou même jusqu'au siècle précédent. Dans tous les cas, l'existence des fragments de ce genre recule toujours plus ou moins pour nous l'époque de l'origine de l'épopée karlovingienne.

Mais cette origine, ainsi reculée, n'en devient que plus obscure. Rien, en effet, ne nous indique si, parmi ces romans perdus, auxquels font allusion
nous restent, ou dont ils contiennent des
nents, se trouvent les types du genre, ceux aux-
nviendrait strictement le titre de primitifs.
us apprend quels sont, entre tous
um plus ou moins anciens, existants ou
ceux où l'on peut présumer que se sont
us le mieux les caractères primitifs de l'épo-
lovingienne, et nous représenter le mieux
opée à son origne. S'il y a des données pour
ir quelque chose à ce sujet, c'est dans ces
formés de la fusion ou de la juxta-position
ieurs autres, liés entre eux par leurs sujets
fs. On conçoit, en effet, qu'il doit entrer, dans
malgames, des compositions d'âge et
fort divers, qui marquent nécessaire-
tes époques de l'art, et dont quelques-
t remonter assez haut vers son ori-
bservation m'amène à dire quelques
ians épiques formant des cycles par-
ycle général des romans karlo
e but dans lequel j'ai à parle

e je l'ai déjà dit, toutes ces épopées

vingiennes, bien que fourmillant de contradictions intrinsèques, ont toutes entre elles quelque point de contact apparent et extérieur, à raison duquel on peut dire qu'elles ne font qu'un seul et même tout. C'est dans ce sens que l'on dit, quoique assez improprement, ce me semble, qu'elles forment un cycle.

Quant aux cycles particuliers que l'on a formés d'une manière plus ou moins factice avec des parties de ce cycle général, ils ne sont pas nombreux : je n'en connais que trois. Le premier et le plus borné de tous est celui auquel appartient ce roman d'Aiol dont j'ai déjà cité divers passages. Il comprend trois romans distincts, d'abord celui d'Aiol proprement dit, celui d'Élie son père et celui de Julien de Saint-Gilles, le père de ce dernier.

Le second n'existe qu'en italien et qu'en prose : c'est un ouvrage resté populaire, sous le titre de *Reali di Francia*, équivalant à celui de Princes ou chefs de la race royale de France. On y a rapproché toutes les fictions romanesques antérieures ou supposées antérieures à Charlemagne. Elles commencent à Constantin et finissent par cette histoire de Berthe au Grand pied, femme de Pepin et mère de Charlemagne, dont j'ai déjà dit quelques mots.

Le troisième, le seul auquel je veuille m'arrêter un moment, est celui que j'ai déjà nommé plusieurs fois, celui de Guillaume au Court-nez. Il comprend tous les romans qui ont pour sujet les guerres des Sarrasins d'Espagne et des chrétiens du midi de la France, sous la conduite d'Aimeri de

Narbonne et de ses descendants, dont Guillaume au Court-nez est le plus illustre : c'est un immense roman, de près de quatre-vingt mille vers, divisé en quinze parties ou branches, qui se suivent, ou sont censées se suivre dans l'ordre chronologique des événements et des personnes. L'ouvrage est infiniment curieux dans son ensemble, et plein de beautés dans plusieurs de ses parties. Mais ce ne sont ni ces beautés ni ces particularités curieuses que je me propose de faire connaître ici. Ce que j'ai à dire de ce roman est relatif à sa composition, et à quelques-unes des nombreuses pièces qui y ont été plutôt recueillies et juxta-posées que combinées et fondues.

La division en quinze branches est l'ouvrage des copistes ou des compilateurs du treizième ou du quatorzième siècle. Ces branches sont censées former chacune un roman à part; mais cette division a évidemment été faite après coup, d'une manière inexacte et arbitraire, qui empêche d'abord de s'assurer du véritable caractère de l'ensemble et de quelques-unes de ses parties.

Ces parties diffèrent beaucoup entre elles en étendue matérielle, différence qui en entraîne et en suppose toujours d'autres plus importantes. Les unes sont fort longues et forment des romans à part, romans dont l'action est toujours plus ou moins complexe, dont les incidents, plus ou moins variés, sont toujours développés longuement, avec une certaine recherche d'ornements et d'effet.

Les autres, au contraire, sont très-courtes : l'ac-

tion se réduit toujours à un fait très-simple, développé avec très-peu d'artifice, et d'un ton sec et austère.

Les premières ont évidemment pour objet de satisfaire une curiosité déjà exercée, ayant déjà des besoins factices : ce sont déjà des ouvrages d'art, des romans, des poëmes, ce qu'on voudra; peu importe le nom; mais enfin des ouvrages qui ne peuvent être les premiers de leur espèce.

Les autres, au contraire, dépassent à peine, par leur dimension ou leur objet, les simples chants populaires épiques, ces chants isolés, qu'à ses époques de barbarie et de semi-barbarie, tout peuple compose toujours sur les événements qui intéressent son existence et frappent son imagination. Elles ne sont guère que des amplifications probablement un peu ornées de ces derniers chants : en un mot, si elles ne sont pas, historiquement parlant, l'épopée primitive, elles sont du moins ce qui peut le mieux nous la représenter et nous en donner l'idée la plus juste.

Quelques détails feront mieux comprendre ce que je veux dire, et me permettront de le préciser un peu plus.

L'une des branches de ce même roman cyclique de Guillaume au Court-nez est intitulée : *le Charroi de Nismes*. C'est, je crois, de toutes la plus courte : elle ne dépasse guère deux mille vers. Mais, en examinant d'un peu près cette branche ou section du roman, on s'assure bien vite que la rubrique en est

fausse et qu'au lieu d'un seul roman, elle en contient réellement plusieurs, parfaitement distincts les uns des autres, bien que diversement liés les uns aux autres.

Le premier est celui auquel convient, en effet, le titre de *Charroi de Nismes*. C'est un récit fort étrange de la manière dont Guillaume au Court-nez conquiert la ville de Nismes sur les Sarrasins. Il fait faire une grande quantité de tonneaux, qu'il remplit de guerriers armés, se déguise en marchand, et introduit à Nismes, comme sa pacotille de marchandises, tous ces tonneaux, d'où ses braves sortent à un signal donné, à peu près comme les Grecs sortirent, dans Troie, du fameux cheval de bois; et les tonneaux pouvaient bien n'être qu'une tradition, qu'une dernière version du cheval.

Le roman qui suit le *Charroi de Nismes*, et qui s'y rattache, est celui même dont j'ai parlé tout à l'heure, celui qui a pour sujet la conquête d'Orange, que les Sarrasins sont censés occuper encore plusieurs années après avoir perdu Nismes. J'ai dit que ce second roman était double, qu'il comprenait deux différentes versions du même thème. Ainsi, ce sont réellement trois compositions, trois épopées distinctes qui se rencontrent, ou qui, pour mieux dire, se confondent, sous cette seule rubrique du *Charroi de Nismes*. Aucune des trois ne peut être bien longue, puisque les trois ne font guère ensemble que deux mille vers; la plus courte de toutes est le *Charroi*, qui ne va pas à plus de quatre cents vers ; chacune

des deux autres peut en avoir à peu près le double.

Cette dimension n'excède pas ou n'excède guère celle à laquelle peuvent s'étendre les simples chants populaires. On possède des chants serviens dont plusieurs approchent de cette étendue, et dont quelques-uns la dépassent.

Maintenant, le biographe du fameux duc Guillaume le Pieux, le Guillaume au Court-nez des romanciers, certainement antérieur au douzième siècle, et selon toute probabilité au onzième, ce biographe assure qu'il circulait de son temps divers chants populaires sur les exploits du duc Guillaume, et son témoignage à cet égard n'est pas récusable, car il a admis dans sa légende des fables empruntées à ces mêmes chants.

Je ne dirai point que les deux ou trois petites épopées que je viens d'indiquer comme confondues ou rapprochées en une seule soient la version exacte, l'équivalent absolu de quelques-uns de ces chants populaires sur Guillaume le Pieux, dont parle le biographe de celui-ci. Mais je ne doute pas qu'elles ne s'y rattachent pour le fond, et qu'elles n'en soient une forme assez peu altérée.

Je crois être arrivé de la sorte à démêler, dans les romans épiques du cycle karlovingien que nous avons aujourd'hui, quelques indices de la marche qu'ils ont suivie dans leurs développements successifs. J'ai tâché de marquer le point curieux où ils se rattachent à ces chants populaires, dont ils ne sont, comme toutes les épopées primitives, que des

transformations, que des amplifications indéfinies, plus ou moins heureuses, plus ou moins fausses, selon des circonstances de temps et de lieu qu'il ne s'agit pas ici d'apprécier.

Quant à ces chants populaires, germes premiers de l'épopée complexe et développée, il est de leur essence de se perdre et de se perdre de bonne heure, dans les transformations successives auxquelles ils sont destinés. Ils s'évanouissent ainsi peu à peu, par degrés, à fur et mesure des altérations qu'ils subissent, plutôt qu'ils ne se perdent tout d'un coup et d'une manière accidentelle. S'il en restait aujourd'hui quelqu'un, ce ne serait qu'autant qu'il aurait été transporté dans quelque roman plus considérable, de la substance duquel il serait aujourd'hui impossible de le détacher.

Toutefois on se souviendra peut-être des passages de la chronique de Turpin, que j'ai cru pouvoir signaler comme des chants populaires, primitivement isolés, dont le moine, auteur de cette chronique, aurait bigarré le fond de sa plate légende. Tel m'a paru, entre autres, le passage où Roland, blessé à mort, essaye de briser son épée, pour qu'elle ne tombe pas entre les mains des Sarrasins au grand détriment des chrétiens. Je persiste à croire que ce morceau si touchant et d'un si grand caractère, malgré quelques traits grotesques qui le déparent, n'appartient point au fond de la légende où il se trouve aujourd'hui. C'est, selon toute apparence, un ornement populaire que le légendiste a transporté

dans son récit, non sans l'altérer, il est vrai, mais sans parvenir à en effacer totalement la poésie.

L'ancienneté et la popularité de ce passage semblent attestées par le respect traditionnel avec lequel il fut traduit dans tous les récits de la défaite de Roncevaux. Je viens d'en citer deux traductions; j'aurais pu en citer trois, et je ne doute pas qu'il n'en ait existé un très-grand nombre.

Si, comme je ne puis me défendre de le présumer, ce morceau avait été, dans l'origine, un chant populaire détaché, il marquerait pour nous le point le plus reculé auquel on puisse faire remonter l'histoire de l'épopée karlovingienne.

CHAPITRE XXVI

ROMANS DE LA TABLE-RONDE.

I. — Argument. Matière.

Après voir jeté un coup d'œil sur l'histoire des romans épiques du cycle karlovingien, il me reste à donner de même un aperçu général de celle des romans du cycle de la Table-Ronde. Je suivrai dans celle-ci la même méthode que dans le premier : je parlerai d'abord de la matière, puis de la forme et du caractère de ces romans.

Ainsi que nous l'avons déjà vu, les romans de la Table-Ronde ont tous pour thème des aventures qui sont censées se passer dans le temps et à la cour d'Arthur, le dernier chef des Bretons insulaires qui ait porté le titre de roi. La première question à examiner, quand il s'agit de la matière de ces mêmes romans, est donc celle de savoir s'il se trouve quelque chose d'historique, quelque chose qui puisse être regardé comme une allusion aux événements, aux idées, aux mœurs du pays et du temps auxquels ils se rapportent ou veulent se rapporter ; quelque chose enfin qui puisse être pris pour un écho aussi affaibli que l'on voudra, mais enfin pour un écho d'anciennes traditions bretonnes.

J'aurais pu poser la question autrement : j'aurais pu demander si, jusqu'à quel point et en quel sens

ces romans du cycle d'Arthur méritent la qualification de celtiques, par laquelle ils ont été récemment désignés.

Mais, en admettant, comme je le fais, les Bretons pour une branche de Celtes, la question reste la même, sous quelque nom qu'elle soit posée, et peu importe que l'on nomme bretons, kymris ou celtiques, les éléments anciens qui pourraient s'être conservés ou avoir été repris dans ces compositions mal étudiées. Ici la variété des noms ne peut entraîner aucune obscurité dans les résultats des recherches à faire sur ce sujet.

Ce n'est pas que ce sujet ne soit fort obscur, fort embrouillé; mais la difficulté vient de l'insuffisance des données que l'on a pour le traiter, du peu de critique avec lequel on s'en est occupé jusqu'à présent, de la légèreté avec laquelle on a répété sans fin des assertions qu'il eût fallu vérifier une fois. Aussi n'ai-je pas la prétention de résoudre dans le peu d'espace qui m'est donné une question aussi complexe. Ce sera assez pour moi si je réussis à la poser d'une manière un peu plus précise, et si je fais mieux entrevoir les moyens de la résoudre.

On a signalé souvent la Bretagne armoricaine comme le foyer des traditions qui ont servi de base aux romans de chevalerie en général, et particulièrement à ceux de la Table-Ronde. Je me dispenserai de réfuter une assertion en faveur de laquelle personne jusqu'ici n'a pu alléguer, je ne dis pas le moindre fait, mais le plus léger prétexte. Dans le

peu que l'on sait de la culture poétique et sociale des Bretons armoricains au moyen âge et dans les temps plus modernes, il n'y a pas un trait qui ne pût, au besoin, servir à prouver que le germe de compositions telles que les romans épiques de la Table-Ronde n'a jamais existé ni pu exister en Bretagne. Mais ce serait abuser de l'attention du lecteur que de discuter des assertions de tout point gratuites. Dans l'état actuel de la critique historique, de telles assertions doivent tomber d'elles-mêmes et ne peuvent plus se reproduire.

Il n'en est pas de même de l'opinion de ceux qui ont attribué aux Bretons insulaires l'origine des romans de la Table-Ronde. Cette opinion a pour elle des raisons spécieuses et des documents écrits dont il est impossible de faire abstraction dans la question actuelle. Il ne s'agit que de savoir si l'on ne tire pas de ces documents, de ces faits, des conséquences qu'ils ne renferment pas; et pour cela, il suffit de considérer sommairement et de bien déterminer les rapports des traditions bretonnes avec le fond, avec les données générales des romans de la Table-Ronde. Nous saurons par là jusqu'à quel point les premières peuvent être considérées comme la source de ceux-ci.

Les monuments écrits qui renferment les traditions nationales des Bretons, antérieures au temps où commence l'histoire positive et suivie du pays, ces monuments sont de deux sortes et forment deux séries distinctes.

De ces deux séries, la première se compose des *triades* historiques et des poésies des anciens bardes bretons, depuis le sixième siècle jusqu'au douzième.

Le seconde série consiste en chroniques qui embrassent toute l'histoire de la Grande-Bretagne, depuis son commencement fabuleux jusque vers le milieu du douzième siècle.

Il y aurait à faire, sur ces deux sortes de monuments, bien des recherches qui ne sont pas de mon sujet; mais je ne puis me dispenser d'en donner au moins un aperçu rapide.

Les triades des Bretons sont un monument historique peut-être unique en son genre : ce sont des espèces d'aphorismes historiques dans lesquels les personnages et les faits sont groupés trois à trois, à raison de leur ressemblance et sans égard à la chronologie. Ainsi, par exemple, il y a une triade où sont mentionnées et rapprochées trois invasions différentes de la Grande-Bretagne par trois différents peuples qui s'y sont maintenus. Dans une autre triade, il s'agit de trois autres peuples envahisseurs de l'île, mais n'y étant pas restés. Il y a une triade pour les trois plus anciens noms de la Grande-Bretagne. Il y en a une autre où il est fait mention des trois plus anciens législateurs des Bretons, et ainsi de suite, tant pour les événements que pour les personnes.

Les recueils de ces triades sont assez nombreux, et varient beaucoup pour le nombre et pour la rédaction. Les triades sont tantôt aussi concises que pos-

sible, tantôt un peu plus développées; mais, dans toutes, les faits sont réduits à leur expression la plus simple, dépouillés de tous leurs accessoires, de tous leurs détails.

Que ces triades, arrangées comme on les a aujourd'hui, ne soient pas fort anciennes, ce serait une chose facile à prouver. Les recueils dans lesquels on les trouve ne paraissent pas pouvoir remonter plus haut que le quatorzième ou le treizième siècle. Mais plusieurs des notices qu'elles renferment n'en remontent pas moins à la plus haute antiquité; elles paraissent être les débris de monuments perdus aujourd'hui, ou la mise par écrit tardive de traditions nationales qui se seraient conservées oralement pendant des siècles.

Ainsi, par exemple, il s'y trouve sur le déluge universel des traditions mythologiques qui ne dérivent point du récit de cet événement dans la Bible, et ont, au contraire, beaucoup de rapport avec celui des livres hindous. Il s'y trouve une tradition non moins curieuse sur le premier peuple qui prit possession de la Grande-Bretagne, encore inculte et déserte. Suivant cette tradition, ce peuple serait venu d'un pays désigné comme voisin de Constantinople, sous la conduite d'un chef nommé *Hu le Fort,* qui semble être le même que l'Hésus des Gaulois.

Ces notices mythologiques sont éparses parmi une foule d'autres d'un caractère plus historique sur les temps anciens et le moyen âge des Bretons insulaires. Enfin toutes ces triades sont et paraissent

avoir toujours été écrites dans la langue du peuple auquel elles appartiennent, c'est-à-dire en gallois ou kymri : on n'en cite aucune rédaction ni version latines, particularité qui semble attester la nationalité de ce genre de document.

Quant aux chroniques bretonnes, il serait très-difficile et très-long d'en donner une idée précise. Je me bornerai à dire que c'est un amas de notices on ne peut plus disparates, les unes de tout point et grossièrement fabuleuses, les autres mélange informe de fables, de méprises et de probabilités historiques. La chose la plus importante à remarquer relativement à ces chroniques, c'est que la source en est toute autre que celle des triades, qu'elles contredisent formellement sur beaucoup de points, et dont elles diffèrent plus ou moins sur presque tous.

C'est dans ces chroniques qu'est longuement développée la fable de l'origine troyenne des Bretons dont il n'est pas question dans les triades. On a ces chroniques en latin et en gallois. La plus ancienne rédaction latine date de l'année 1138; c'est ce que l'on appelle vulgairement la chronique de Geoffroi de Montmouth. Des différentes versions galloises de cette chronique fameuse, la plus ancienne est celle que Walther Map, chanoine de l'église d'Oxford, écrivit à une époque impossible à préciser, mais certainement postérieure à 1150.

Ces chroniques avaient indubitablement pour base des matériaux plus anciens, soit fabuleux, soit historiques; et l'on suppose communément qu'elles

n'étaient que la version amplifiée d'un très-ancien livre breton. Mais c'est un point fort suspect auquel nous n'avons ni le besoin ni le loisir de nous arrêter. Il nous suffit de savoir là-dessus ce qui est constaté, que cet antique original des chroniques bretonnes, en supposant qu'il ait jamais existé, est perdu depuis longtemps, et que ces dernières sont aujourd'hui, pour nous, l'unique répertoire des traditions bretonnes que pouvait renfermer le premier.

· Nous avons donc maintenant deux sortes de documents à consulter sur l'histoire d'Arthur et des autres personnages bretons qui figurent dans les romans de la Table-Ronde, savoir les chroniques et les triades historiques.

Je reviens d'abord à ces dernières : il y est, en effet, question d'Arthur, de la reine Genièvre, de Lancelot, de Tristan et de ses amours avec la reine Yseult, de Gauvain, et d'autres personnages fameux de la même famille romanesque. Il y est question des merveilles et de la quête du Graal, thème mystique de quelques-uns des romans les plus renommés de tout ce cycle breton.

Maintenant ces allusions des triades galloises à des aventures et à des héros de la Table-Ronde sont de deux sortes qu'il est essentiel de ne pas confondre; car les conséquences à tirer des unes et des autres sont on ne peut plus différentes.

De ces allusions, les unes proviennent directement de romans français de la Table-Ronde, dont elles supposent la connaissance plus ou moins ré-

pandue parmi les Gallois; elles sont d'une date postérieure à celle de la composition de ces romans; et loin d'en contenir le germe ou la matière, loin d'en pouvoir expliquer l'origine, elles attestent, au contraire, l'influence de ceux-ci sur la littérature et les traditions bretonnes. Elles font voir qu'à l'exemple de la plupart des autres peuples de l'Europe, les Gallois avaient accueilli ces fables chevaleresques de la Table-Ronde, avec cette différence que l'illusion était plus grande pour eux que pour les autres. Il semble du moins que, leur pays étant donné pour le théâtre de ces mêmes fables, ils devaient en être d'autant plus disposés à les prendre pour un simple développement de leurs traditions nationales.

Que les allusions dont il s'agit fussent bien dans les triades bretonnes quelque chose de nouveau, quelque chose d'étranger, c'est de quoi il n'y a pas lieu de douter. Quelques-unes de ces triades en renferment la preuve. Il y en a une, par exemple, qui cite expressément l'histoire du Graal en prose, dont elle n'est qu'un résumé très-court.

Les mots et les noms romans qui ont passé dans les triades pour y désigner les fictions romanesques qui les avaient consacrés, sont une autre preuve de ce que je veux dire. Ces mots, qui se reconnaissent au premier coup d'œil comme des étrangers dépaysés parmi les mots kymris, y sont l'indice certain de l'emprunt des choses auxquelles ils sont appliqués. Tel est, par exemple, dans la triade que je viens de citer, le terme de Graal, terme tout à fait inconnu

au gallois ou kymri. C'est ainsi encore que le roman, tout comme le personnage de Lancelot du Lac, sont désignés en toute lettre par les termes de *Lancelot du Lac*, inintelligibles pour un gallois qui ne sait pas le français. Jamais une fable d'origine ou d'invention galloise n'a pu être désignée de la sorte.

Il y a d'autres triades où les allusions aux personnages bretons introduits dans les romans de la Table-Ronde, portent un caractère d'originalité et d'ancienneté assez marqué pour qu'il soit permis de les croire antérieurs à ces romans. C'est donc dans celles-là que l'on pourrait chercher avec vraisemblance les matériaux primitifs des premiers. Mais dans ces triades, selon toute apparence plus anciennes que les autres, on ne trouve plus rien qui ait rapport aux fictions de la Table-Ronde, rien qui ait pu naturellement en donner la première idée. Il n'y a entre les unes et les autres de commun que trois ou quatre noms propres; on peut bien demander pourquoi les romanciers ont été chercher ces noms, et la question ne laisse pas d'être encore assez embarrassante. Mais toujours est-il certain qu'ils les ont trouvés et pris dépouillés de vie, d'action et de caractère; et qu'ils ont créé sous ces mêmes noms des personnages qui n'ont pas le moindre rapport à leurs homonymes des triades.

Ces triades n'attribuent au roi Arthur rien qui répugne au peu de notions que l'histoire authentique nous a transmises sur ce personnage fameux. Elles le représentent comme le petit chef de quelques

peuplades bretonnes, qui, ayant défendu longtemps son pays contre les Saxons, finit par succomber et perdre la vie dans une bataille décisive, en 542. Elles parlent de lui comme d'un prince vaillant à la guerre, mais usurpant, durant la paix, les priviléges et les fonctions des Bardes. En un mot, l'Arthur des triades et des anciennes poésies bretonnes est un personnage naturel et vraisemblable, un héros tout local, tout breton, n'ayant rien de commun avec son homonyme des romans.

Il y a, dit-on, en gallois, des contes populaires dans lesquels Arthur fait une toute autre figure que dans les triades et dans les poésies des bardes. Ces contes me sont inconnus, mais d'après quelques traits que j'en ai vu citer, le roi Arthur, que l'on y fait agir, serait un personnage très-merveilleux, mais d'un merveilleux mythologique plutôt que romanesque, ou chevaleresque et toujours dans le sens des anciennes idées, des anciennes traditions bretonnes.

Quoi qu'il en soit de ce point particulier qu'il ne dépend pas de moi d'éclaircir, voici le résultat que je crois pouvoir énoncer sur le rapport historique des triades et des poésies bretonnes avec les romans de la Table-Ronde.

1° Dans tout ce qu'elles ont d'ancien, de national et de vraiment traditionnel, les triades et les poésies dont il s'agit n'ont aucun rapport avec les romans en question, et n'ont pu en fournir ni la matière ni le type poétique.

2° Tout ce qui, dans ces mêmes triades, renferme une allusion positive à des romans de la Table-Ronde, est d'une date postérieure à ces romans; en suppose l'existence et la connaissance; en est, non pas la source, mais au contraire la dérivation et la suite.

Il reste à savoir jusqu'à quel point l'examen des chroniques est favorable ou contraire à ce résultat de l'examen des triades, relativement à la question établie. J'avertis d'abord que par chroniques bretonnes j'entends principalement celle de Geoffroi de Montmouth en latin et sa traduction ou paraphrase galloise par Map, chanoine d'Oxford, puisque ce sont les deux monuments où la plupart des érudits se sont accordés à voir la source première des romans de la Table-Ronde.

J'ai déjà dit que la chronique de Geoffroi de Montmouth parut en 1138. Walter Map nous apprend lui-même que ce fut dans sa vieillesse qu'il traduisit ou paraphrasa en gallois cette chronique de Geoffroi; et comme il vécut jusqu'à la fin du douzième siècle, il s'ensuivrait que sa traduction ne peut pas être beaucoup plus ancienne que cette dernière époque. Mais je veux bien la supposer plus ancienne et la mettre vers le milieu du siècle.

Maintenant je fais une autre supposition également favorable à l'opinion accréditée que j'examine : je suppose les copies de cette version et de son texte latin dès 1150 assez nombreuses et assez répandues pour que les romanciers eussent aisément la chance

d'y recourir : hypothèse non-seulement invraisemblable, mais contraire à des faits certains. Ainsi donc, admettre la chronique bretonne de Geoffroi et la version galloise de cette chronique pour la source primitive des romans de la Table-Ronde, c'est supposer que nul de ces romans ne fut antérieur à 1138 et que les plus anciens durent être composés dans une très-courte période de temps, à peu près de 1140 à 1150.

Or, j'ai la conviction, et j'espère prouver ailleurs que, vers 1150, quelques-uns des plus célèbres romans de la Table-Ronde étaient déjà très-répandus, très-populaires et par conséquent déjà dès lors d'une certaine ancienneté. Dans un roman karlovingien qui est certainement l'un des plus anciens, l'un de ceux dont on peut avec toute vraisemblance mettre la composition dans la première moitié du douzième siècle, dans ce roman, dis-je, il est fait allusion à un roman ayant pour sujet une expédition du roi Arthur.

Mais la preuve la plus forte et la plus directe que, bien antérieurement aux chroniques citées, les traditions bretonnes relatives au roi Arthur avaient déjà été le sujet de beaucoup de fictions et de fictions du type chevaleresque, c'est la manière dont ces mêmes chroniques parlent de ce même roi. Elles n'en parlent pas longuement; mais tout ce qu'elles en disent ou en indiquent est fable et merveille. Ce n'est plus le petit chef des Bretons-Siluriens, soutenant contre les Saxons une guerre dont les chances

ne sont pas pour lui, et usurpant les priviléges des bardes; c'est un guerrier invincible, c'est le héros des héros, qui, à douze ans, a déjà conquis l'Irlande, l'Islande et la Suède, qui un peu plus tard conquiert l'une après l'autre toutes les parties de la Gaule. C'est le roi que tous les autres prennent pour modèle; c'est le chef des chevaliers et le miroir de la chevalerie. En un mot, c'est, sinon précisément l'Arthur des romans, du moins quelque chose qui y ressemble, qui en approche et dont on peut faire aisément ce dernier.

Ainsi donc il en est tout juste de cette partie des chroniques bretonnes, comme de la partie récente et altérée des triades galloises; dans les premières, aussi bien que dans celles-ci, il y a des allusions aux personnages et aux fables de la Table-Ronde; mais dans les unes comme dans les autres, ce sont ces fables qui, loin de sortir des documents bretons, y sont entrées d'ailleurs toutes faites, qui loin d'en être une extension poétique en sont, au contraire, une altération formelle, résultat d'une influence étrangère. En somme, ce n'est point dans les traditions bretonnes telles que nous les offrent les monuments cités, que les romanciers de la Table-Ronde ont pu prendre ni la matière ni l'idée de leurs compositions.

Je sens tout ce qui manque de développements à ces aperçus, pour les rendre aussi clairs et aussi positifs que je le voudrais; mais ces développements prendraient une place qui ne leur est point

destinée, une place que je ne pourrais leur donner sans étendre outre mesure les limites de ce cours. Au lieu donc de prolonger ces considérations préliminaires, je me hâte d'en appliquer le résultat à la solution précise de la question dont je suis parti, de la question de savoir s'il y a dans les romans de la Table-Ronde quelque chose d'historique, quelque chose qui puisse être regardé comme une allusion aux événements, aux idées, aux mœurs du pays et du temps auxquels ils ont rapport.

Or, je n'hésite point à affirmer qu'il ne s'y trouve rien de tout cela. Ces romans n'ont pour base ou pour thème aucun événement réel ni de l'histoire bretonne, ni d'aucune autre histoire; ils n'ont aucun caractère intrinsèque de nationalité. Ce sont des fictions dont le fond est aussi imaginaire que les accessoires.

Toutefois, ces fictions ont un sens, un motif, à raison desquels on peut, si l'on veut, les qualifier d'historiques. Elles tiennent à des idées, elles sont l'expression de tout un système de mœurs; mais ces mœurs et ces idées ne sont ni de l'époque ni de la contrée particulière où les auteurs de ces compositions ont voulu se transporter. Sans chercher, pour le moment, à en déterminer l'époque et le berceau véritable, il suffira de dire que les mœurs et les idées dont il s'agit sont celles de la chevalerie. Mais cette expression est bien vague, elle a besoin, pour signifier quelque chose, d'être un peu développée et précisée.

Il est arrivé aux romans de la Table-Ronde la même chose qu'à ceux du cycle karlovingien, il s'en est beaucoup perdu, surtout des premiers. Il ne faut que jeter un coup d'œil sur les plus anciens de ceux qui nous restent pour s'assurer qu'ils ne sont pas les premiers essais du genre; qu'ils en supposent d'autres antérieurs, dont ils sont la continuation, le développement, et l'on peut ajouter le perfectionnement.

Pris collectivement et en masse, ces romans de la Table-Ronde, qui se sont conservés jusqu'à nous, ont tous cela de commun qu'ils sont tous une expression plus ou moins idéale, plus ou moins poétique de la chevalerie. Mais la chevalerie n'est pas prise, dans tous, sous le même point de vue; elle y est au contraire représentée sous deux aspects fort différents, on peut même dire opposés; ces romans forment ainsi deux classes, ou, si l'on veut, deux cycles particuliers, on ne peut plus distincts l'un de l'autre. Mais, pour expliquer cette distinction, je suis obligé de rappeler les résultats des considérations que j'ai développées précédemment sur l'origine, l'histoire et les caractères généraux de la chevalerie[1].

J'ai représenté cette institution comme le résultat combiné de deux forces, de deux impulsions contraires; j'ai essayé de faire voir comment le clergé chrétien, dépositaire des lumières et des intérêts de la civilisation, après la conquête de l'empire romain par les barbares, était entré forcément

[1] Voyez vol. I, chap. xv.

en lutte, contre les pouvoirs nés de cette conquête; j'ai dit que cette lutte, de plus en plus animée, était montée à son plus haut degré de violence durant la période de la féodalité. J'ai tâché d'expliquer comment la classe sacerdotale, spoliée, vexée journellement par les hommes de la caste féodale, et obligée de défendre à la fois contre eux ses intérêts matériels et sa dignité, eut recours, dans ce but, à diverses mesures, à diverses institutions, dont la chevalerie fut l'une et la plus remarquable.

Ainsi, j'ai montré cette institution, prise à son origine et dans ses premiers développements, comme une tentative du clergé pour réformer, dans l'intérêt de la religion et de la société, la classe féodale et guerrière; pour mettre au service de la justice et de l'ordre la force indisciplinée et brutale des seigneurs féodaux.

J'ai expliqué par là comment la chevalerie fut, dans son principe, une institution toute religieuse, une espèce d'ordre guerrier, conféré par les prêtres pour le maintien de la religion et de l'Église.

Mais cette institution, créée par le clergé et dans son intérêt, ne tarda pas à lui échapper et à se développer tout autrement que ne l'avaient prévu et que ne le voulaient ses auteurs. La caste féodale et guerrière, religieuse à sa manière, garda de la chevalerie ce qu'elle avait de favorable à la religion; mais elle y fit entrer d'autres principes, d'autres idées qui ne tardèrent pas à y dominer. Ce furent l'amour, la galanterie, le goût des aventures, l'exal-

tation de la vanité guerrière, qui en devinrent l'âme et l'objet; elle fut organisée et systématisée dans la vue de satisfaire toutes ces passions réunies. Cette chevalerie libre, mondaine et galante, simple résultat du mouvement général de la civilisation, ne resta pas seulement indépendante du clergé, elle lui devint odieuse et hostile. La lutte qui avait commencé entre les descendants armés des conquérants barbares et les prêtres continua entre ceux-ci et les chevaliers.

En définitive, le projet qu'avait eu le clergé de réformer, d'approprier, pour ainsi dire, à son service la caste guerrière, ce grand projet manqua.

Toutefois, le clergé ne perdit jamais complétement sa première influence sur la chevalerie; il eut même ce que l'on pourrait appeler sa chevalerie, une chevalerie selon ses idées; celle des milices religieuses, instituées pour faire la guerre aux ennemis de la foi, particulièrement les Templiers et les Hospitaliers.

Ainsi donc, il y eut deux chevaleries nettement distinctes l'une de l'autre, ou, si l'on veut, il y eut, dans la chevalerie, la lutte de deux principes, de deux intentions contraires, l'une mystique, pieuse, sévère, tendante à restreindre l'institution à un but religieux, à faire du chevalier un moine chrétien armé pour la foi; l'autre, naturelle, mondaine, faisant de l'amour, de la gloire et de la quête volontaire du péril, le but immédiat et la récompense des actions du chevalier.

C'est de cette dernière chevalerie amoureuse et

aventureuse que la plupart des romans de la Table-Ronde sont une peinture plus ou moins idéalisée.

Le système de chevalerie galante dont j'ai été obligé de parler souvent et dont j'ai tâché précédemment de donner une idée précise; ce système était déjà organisé, déjà en vogue, dès les commencements du douzième siècle, au moins dans certaines parties de l'Europe méridionale, dans les pays de langue provençale, en Catalogne, en Aragon. Or les plus anciens romans de la Table-Ronde que nous connaissions n'étaient que l'expression épique de ce même système, tout comme les chants des troubadours en étaient l'expression lyrique. Il n'est donc pas surprenant de voir l'amour occuper une si grande place dans ces romans, de l'y voir devenu le mobile principal des actions du chevalier, le principe vital de la chevalerie.

Il y a même quelques-uns de ces romans où l'amour est tellement dominant, qu'il laisse à peine la place convenable à la bravoure et aux aventures chevaleresques. Tel est celui de Tristan qui, comme j'espère le prouver en son lieu, fut composé vers 1150, au plus tard, et qui n'est que la ravissante peinture d'un amour dont l'ivresse et l'exaltation survivent à toutes les épreuves du temps et de la volupté, à toutes les traverses de la vie, et que la mort elle-même n'a pas la puissance d'éteindre.

Tout chevalier de la Table-Ronde a sa dame, pour l'amour de laquelle il est perpétuellement en quête de gloire et d'aventures. La destinée de toute de-

moiselle qui a un peu de grâce et de beauté est d'occuper d'elle des chevaliers, des rois, des géants, tout ce monde idéal de la chevalerie, qui semble n'exister que par l'amour et pour lui. Il y a sans doute aussi dans ces mêmes romans bien des traits qui peignent les sentiments religieux de l'époque. Ces sentiments occupaient trop de place dans la vie réelle pour n'en pas prendre une dans la poésie. Mais dans la branche de poésie dont il s'agit, tout ce qui a rapport à ces sentiments est accessoire, accidentel, fugitif; l'objet réel des romans dont je veux parler est d'exalter, par la fiction, les vertus propres de la chevalerie libre, de la chevalerie mondaine, c'est-à-dire, l'orgueil de la bravoure, et l'amour des dames. Il est même à remarquer que, sur ce dernier point, les romanciers de laTable-Ronde passaient souvent, dans leurs fictions, les bornes et les convenances de l'amour chevaleresque.

Comme cette partie amoureuse, aventureuse, toute profane de la chevalerie, en était la partie dominante, celle qui avait le plus de prise sur les mœurs des classes élevées de la société, il en résulte que ceux des romans de la Table-Ronde qui en étaient le développement épique dûrent être les premiers, les plus anciens et les plus influents de leur cycle.

Mais il était impossible que, par leur vogue même, ces romans ne donnassent pas lieu à d'autres qui en fussent comme un correctif poétique, qui fussent l'expression de cette autre tendance toute religieuse, toute mystique, que le clergé avait quelque temps

donnée à la chevalerie, et qu'il aurait voulu y rendre permanente. La chevalerie s'était émancipée du clergé ; mais encore une fois celui-ci n'avait jamais totalement abandonné son premier dessein, de s'emparer de l'institution, de se l'approprier et de la spiritualiser dans son intérêt. La prise qu'il avait perdue sur la masse de l'ordre chevaleresque, il la conservait sur des individus de cet ordre et sur les corporations de chevalerie religieuse. Ces idées, ces tentatives de l'Église, relativement à la chevalerie, trouvèrent des poëtes romanciers pour les proclamer et les seconder. Il y a dans le cycle général des épopées de la Table-Ronde tout un cycle particulier de romans composés dans ce but et qui portent tous les caractères de leur origine : ce sont ceux que l'on a désignés par la dénomination spéciale de romans du Graal.

Comme j'aurai plus tard à parler de quelques-uns de ces romans, ce sera une occasion naturelle de dire plus en détail et d'une manière plus positive ce qui les caractérise tous. J'en dirai seulement ici ce qui est indispensable pour motiver la distinction énoncée entre eux et tous les autres du cycle de la Table-Ronde.

Les plus anciens romans du cycle particulier du Graal que nous ayons aujourd'hui sont, le Perceval de Chrétien de Troies, composé vers la fin du douzième siècle; le Titurel et le Perceval allemands de Wolfram d'Eschenbach, traduits ou imités de romans français ou provençaux, antérieurs à celui de Chré-

tien de Troies. C'est donc de ces romans qu'il faut partir pour se faire une idée générale de tous.

D'après ces mêmes romans, le Graal est le vase dans lequel Jésus-Christ célébra la cène avec ses disciples, la veille de sa passion. Ce vase, doué des vertus les plus merveilleuses, fut emporté et gardé par les anges, dans le ciel, jusqu'à ce qu'il se trouvât sur la terre une lignée de héros dignes d'être préposés à sa garde et à son culte. Le chef de cette lignée fut un prince de race asiatique, nommé Perille, qui vint s'établir dans la Gaule, où ses descendants s'allièrent par la suite avec les descendants d'un ancien chef breton.

Titurel fut celui de l'héroïque lignée à qui les anges apportèrent le Graal, pour en fonder le culte dans la Gaule. Le prince élu pour ce grand et mystérieux office s'en montra digne : il fit bâtir, sur le modèle du temple de Salomon, à Jérusalem, un magnifique temple dans lequel fut déposé le Graal. Il régla ensuite le service de la garde du saint vase et tout le cérémonial de son culte. Ses descendants n'eurent plus qu'à maintenir ses pieuses institutions; mais la tâche avait ses difficultés et ils n'y réussirent pas toujours.

De tout ce qui a rapport aux vertus surnaturelles du Graal, à sa garde, à son culte, je ne rapporterai ici que les traits propres à caractériser la pensée qui domine dans toute cette mystique fiction et à en marquer l'objet.

Il y a, dans la forme extérieure du Graal, quelque

chose de mystérieux et d'ineffable que le regard humain ne peut bien saisir, ni une langue humaine décrire complétement. Du reste, pour jouir de la vue, même imparfaite, du saint vase, il faut avoir été baptisé; il faut être chrétien; il est absolument invisible aux païens, aux infidèles.

Le Graal rend de lui-même des oracles, des sentences, par lesquels il prescrit tout ce qui, dans les cas imprévus, doit être fait en son honneur et pour son service. Ces oracles ne sont point exprimés à l'oreille par des sons; ils sont miraculeusement figurés à la vue, en caractères écrits sur la surface du vase, et disparaissent aussitôt qu'ils ont été lus.

Les biens spirituels attachés à la vue et au culte du Graal se résument tous en une certaine joie mystique, pressentiment et avant-coureur de celle du ciel. Les biens matériels, effets de la présence du saint vase, étaient beaucoup plus faciles à énoncer : aussi l'ont-ils été avec bien plus de détail et de clarté. Ainsi, il tenait lieu à ses adorateurs de toute nourriture terrestre, ou leur procurait à l'instant même tout ce qu'ils avaient pu souhaiter, en ce genre, de rare et d'exquis. Il les maintenait dans une jeunesse éternelle et leur assurait encore bien d'autres priviléges non moins merveilleux, dont quelques-uns seront indiqués par la suite.

Tout est symbolique dans la construction du sanctuaire où est gardé le vase miraculeux et du temple dont ce sanctuaire forme la partie la plus secrète et la plus révérée, et chacun de ces symboles se rapporte

à quelqu'un des dogmes ou des mystères du christianisme. Ainsi, par exemple, pour n'en citer qu'un seul trait, le temple a trois entrées principales, dont la première est celle de la foi, la seconde celle de l'amour ou de la charité, la troisième celle des œuvres.

Il existe une milice guerrière, instituée pour la garde, la défense et l'honneur du Graal, pour en écarter de force tous ceux qui mènent une vie impie, tous ceux dont la présence serait une offense envers le vase miraculeux.

Les membres de cette milice se nomment templistes, comme qui dirait les chevaliers ou les gardiens du temple. Ces templistes étaient sans relâche occupés, soit à des exercices chevaleresques, soit à combattre les infidèles. Même en temps de paix, ils n'avaient qu'un jour de repos par semaine, et dans le cours de l'année quatre autres, qui étaient ceux des quatre grandes solennités de l'Église. La guerre des chevaliers du Graal contre les ennemis du saint vase était réputée le symbole de la guerre perpétuelle que tout chrétien doit faire aux penchants désordonnés de la nature, afin de mériter le ciel.

Pour être admis dans cette chevalerie du Graal, il fallait être un modèle de sainteté et de vertu ; il fallait surtout être chaste. Tout amour sensuel, même dans les limites du mariage, était interdit, et toute violation de cette défense était gravement punie.

Il y avait, du reste, dans les joies et dans les priviléges attachés au culte et au service du Graal, bien

au delà de ce qu'il fallait pour en compenser la fatigue et les privations. Le ciel était assuré à tout templiste; et sur la terre même, dans les combats qu'il était incessamment obligé de livrer, il jouissait de privilèges surnaturels qui lui rendaient l'accomplissement de sa tâche facile. Par exemple, combattant le jour même où il avait vu le Graal, il ne pouvait être blessé, ni frappé d'aucun autre malheur. Combattant dans un intervalle de huit jours, à partir de celui où il s'était trouvé en présence du vase saint, il pouvait être blessé, mais non tué. Tous ces avantages, le chevalier du Graal ou le templiste ne les avait qu'à la condition de rester chaste, non-seulement de corps, mais d'esprit. Une pensée impure les faisait perdre, et nul ne les recouvrait que par la pénitence.

Un trait assez remarquable de l'organisation de cette chevalerie idéale, c'était que le templiste ne devait répondre à aucune question qui lui serait faite sur sa condition et son office de templiste. Il y a plus, il devait refuser son assistance et sa présence à quiconque lui aurait fait cette question; et si loin se trouvât-il alors du temple du Graal, il devait y retourner sur-le-champ.

On se figure bien quelle haute dignité ce devait être que celle de chef de cette sainte chevalerie; et il n'est pas étonnant que les romanciers aient imaginé une race de héros prédestinée par le ciel à cet office. Le chef prenait le titre de roi du Graal; et comme on avait supposé ce titre héréditaire dans la

race de Perille, il avait bien fallu modifier un peu dans les chefs de cette race les conditions imposées aux simples chevaliers pour être admis au service du vase merveilleux. Ainsi, par exemple, il avait fallu leur permettre d'aimer. Mais cet amour auquel le Graal autorisait le roi de ses gardiens ne devait avoir rien de commun avec l'amour chevaleresque. Il se bornait à prendre une épouse et à rester saintement avec elle dans les plus strictes limites du mariage. Sa pensée devait rester pure de toute réminiscence et de tout désir tyrannique des plaisirs sensuels, sous peine de perdre, comme le plus simple chevalier, les priviléges les plus précieux attachés au service et au culte du saint vase.

Parmi les idées caractéristiques que les romanciers ont attribuées aux chevaliers du Graal, il ne faut pas oublier celles qui sont relatives au sacerdoce et aux prêtres. Pour un templiste, tout prêtre chrétien, dès le moment où il avait été tonsuré, était un roi, un vrai roi, plus puissant que les rois du monde, puisqu'il était institué par Dieu même et que son pouvoir s'étendait à des choses d'un ordre bien autrement relevé que les choses de la terre. Il y a lieu de supposer, bien que je n'en aie pas la preuve certaine, que les prêtres conféraient seuls l'ordre de la chevalerie aux rois du Graal. Quant à Titurel, en particulier, il est expressément dit qu'il avait été fait chevalier par un évêque.

De telles idées, dans une fiction romanesque dont elles sont la base, suffiraient seules pour caractéri-

ser cette fiction et pour en révéler les motifs. Mais l'indication de quelques-uns des faits inventés pour la mise en action de ces mêmes idées leur donnera encore plus d'évidence et de saillie.

Titurel, le fondateur du culte du Graal, eut pour successeur immédiat dans son office de roi du saint vase son fils Frimutelle, qui ne suivit pas assez exactement ses pieux exemples. Il avait pris une femme, comme il en avait le droit : mais il ne put se soustraire entièrement à l'empire des idées et des habitudes de la chevalerie mondaine; il aima une belle demoiselle, fille de roi, nommée Floramie. Dans une telle disposition, il avait perdu complétement la grâce du Graal et devait être puni. Il périt dans une joute où il s'était engagé pour plaire et faire honneur à sa belle Floramie.

Il eut pour successeur son fils Amfortas, qui manqua encore plus gravement que lui à ses devoirs de roi du Graal. Il ne prit point de femme et s'abandonna à l'amour chevaleresque, sans toutefois manquer aux conditions de chasteté et de moralité requises dans cet amour. C'est la remarque expresse du romancier. Mais il ne put résister à la beauté et aux charmes d'une demoiselle nommée Orgueilleuse; il se fit son chevalier et la servit d'amour. Ayant livré pour elle un combat à un autre chevalier, il y reçut la punition de sa désobéissance au Graal, et fut blessé d'un coup de lance à la cuisse, et par suite de cette blessure, dont il ne devait guérir que dans un terme et à des conditions prescrites par le ciel même, la

vie ne fut plus pour lui qu'un horrible et long supplice.

Perceval, qui lui succéda dans la royauté du Graal, s'y conduisit mieux et y fut plus heureux que ses devanciers. Mais le torrent des vices allait toujours croissant dans l'Occident, et il ne s'y trouva bientôt plus aucun pays digne de posséder le Graal. Alors Perceval, à la tête de la chevalerie du temple, transporta le vase mystérieux dans les contrées de l'Orient, où il fit les mêmes prodiges qu'en Occident, et où les romanciers se sont donné le plaisir de rattacher son histoire à celle du fameux prêtre Jean.

Tels sont, autant que j'ai pu les recueillir, soit dans le texte des romans de Perceval, soit dans des extraits de celui de Titurel; tels sont, dis-je, les traits les plus saillants de cette étrange fiction du Graal. Ils ne laissent aucun doute sur l'esprit ni sur le but, ou du moins sur la tendance de cette fiction.

Ce vase mystérieux du Graal était évidemment un symbole matériel de la foi chrétienne.

La milice, la chevalerie instituée pour sa garde était non moins évidemment une chevalerie toute spéciale, toute religieuse, de tout point opposée à la chevalerie mondaine, proscrivant, rejetant tout ce qui faisait l'essence et la gloire de celle-ci, c'est-à-dire l'amour, le dévouement aux dames, l'achèvement d'entreprises périlleuses pour l'amour d'elles. Il y a plus; tout autorise à présumer que cette chevalerie du Graal n'était pas une pure idée, un simple

rêve poétique des romanciers qui la peignirent. C'était, selon toute apparence, une allusion directe et formelle à l'institution de la milice des Templiers. Même après le milieu du douzième siècle, l'Église avouait cette chevalerie pour la seule véritable, pour la chevalerie selon ses vues. Le témoignage de saint Bernard là-dessus est positif et remarquable. Le rapport de nom entre les templiers du Graal et les autres est trop direct et trop frappant pour être insignifiant et accidentel. C'est une remarque qui a déjà été faite par des littérateurs allemands et en particulier par M. de Hagen; et j'aurai par la suite plus d'une raison nouvelle à apporter à l'appui de cette conjecture historique. Je me borne à la donner ici comme une conjecture qui se présente d'elle-même, à la suite de ce que j'ai dit de l'opposition de la chevalerie du Graal avec cette chevalerie mondaine qui avait pour principe la galanterie et le culte des dames.

Cette fable romanesque du Graal, inventée par les romanciers du continent, passa, comme toutes les autres fables chevaleresques, dans la Grande-Bretagne, où elle fut remaniée, modifiée et localisée par les romanciers anglo-normands. Donner une idée des altérations qu'elle subit, des développements qu'elle prit dans ces énormes romans en prose du Graal, de Lancelot du Lac, de Perceval, de Merlin l'enchanteur, serait une tâche proportionnée à la dimension colossale de ces mêmes romans et par conséquent effrayante. Heureusement je n'ai besoin que

de considérer ici d'une manière très-générale l'esprit et la tendance morale de ces compositions. Or, tout ce que j'ai dit des premiers romans du Graal est encore plus manifeste dans celles-ci. On y trouve beaucoup plus de développements religieux, plus d'exaltation mystique, plus de marques d'une influence toute sacerdotale. Enfin, l'idée, le plan d'une chevalerie opposée à la chevalerie mondaine y sont encore plus apparents et plus formels. Ils ressortent, pour ainsi dire, de tous les détails de la fiction. Les deux chevaleries rivales y sont constamment en regard et en opposition; elles sont mises en lutte dans la quête du Graal, objet commun de toutes les poursuites chevaleresques. Or, voici en quels termes l'objet et l'issue de cette lutte sont énoncés dans un passage du roman du Graal que je vais mettre en français moderne.

« Là où Dieu enverra le Graal (c'est-à-dire dans » la Grande-Bretagne), là seront manifestées les mer» veilles et les grandes prouesses des chevaliers de » Jésus-Christ. Là seront découvertes les (vraies) che» valeries, et les chevaleries terrestres seront changées » en célestes. »

C'est particulièrement dans le roman de Lancelot que l'on trouve les deux chevaleries rivales désignées par les dénominations de *céleste* et de *terrestre*, ou de *terrienne* et de *célestienne*, dans la langue du romancier. C'est pour être entaché d'amour, c'est pour avoir mis tous ses désirs et toutes ses pensées dans la reine Genièvre; en somme, c'est pour être

chevalier *terrien*, que Lancelot s'épuise en vain à la recherche du Graal : la découverte du saint vase et de ses grands mystères est réservée à des chevaliers purs de tout péché, à des chevaliers *célestiens*. C'est en ces deux termes que se résument perpétuellement toutes les différences entre les deux chevaleries ; et il était impossible d'en caractériser plus fortement l'opposition. Cette opposition est expliquée et développée de tant de manières et en tant d'endroits, que, n'en pouvant citer plusieurs exemples, j'éprouve quelque embarras à en citer un de préférence. Toutefois en voici un fort court, qui peut tenir lieu de beaucoup d'autres, et dans lequel est décrite allégoriquement la lutte des deux chevaleries. Je ne ferai que moderniser un peu la diction de ce passage.

« L'autre jour, jour de la Pentecôte, les chevaliers terrestres et les chevaliers célestes commencèrent ensemble chevalerie : ils commencèrent à combattre les uns contre les autres. Les chevaliers qui sont en péché mortel, ce sont les chevaliers terrestres. Les vrais chevaliers, ce sont les chevaliers célestes, qui commencèrent la quête du saint Graal. Les chevaliers terrestres, qui avaient des yeux et des cœurs terrestres, prirent des couvertures noires ; c'est-à-dire qu'ils étaient couverts de péchés et de souillures. Les autres, qui étaient les chevaliers célestes, prirent des couvertures blanches, c'est-à-dire virginité et chasteté. »

Je ne crois pas avoir besoin d'insister davantage sur la démonstration de l'idée fondamentale de tous

ces romans en prose du cycle du saint Graal; elle est évidemment et de tout point la même que celle des plus anciens romans de ce cycle, dont j'ai parlé d'abord. L'objet commun des uns et des autres est de célébrer une chevalerie opposée à la chevalerie libre et mondaine du siècle, une chevalerie religieuse, austère, chrétienne, telle que le clergé l'avait d'abord voulue et la voulait encore.

Maintenant, les ecclésiastiques avaient-ils une part directe à la composition de ces romans? C'est une question qui se présente assez naturellement, mais à laquelle il est difficile de répondre d'une manière positive. Ceux des auteurs de ces romans dont on sait ou dont on peut soupçonner quelque chose n'étaient ni des prêtres ni des moines. C'étaient des hommes du monde, des poëtes romanciers, comme les autres, seulement d'un tour d'imagination plus religieux et plus mystique. Quelques-uns se donnent aussi pour ecclésiastiques, et entre autres l'auteur du grand Graal en prose : il y a même des manuscrits de ce dernier roman qui portent sur leur titre l'indication d'avoir été composés par l'ordre de sainte Église. On ne sait trop s'il faut prendre de pareilles indications au sérieux. Une seule chose est certaine, c'est qu'inspirées ou non par l'Église, des compositions de ce genre allaient à des idées, à des vues, que l'Eglise avait manifestées plus d'une fois et au triomphe desquelles elle était intéressée.

Une autre question plus importante que la précédente, avec laquelle elle a d'ailleurs beaucoup de

rapport, c'est celle de savoir quelle était la source, l'idée de cette fable du Graal. Quelqu'un des romanciers qui l'exploitèrent en fut-il l'inventeur ; ou bien l'idée première en fut-elle d'abord consignée dans quelque légende latine, d'où les romanciers l'auraient prise pour la développer et l'embellir, chacun à sa manière ?

Il n'existe point de données précises pour répondre à cette question ; mais je serais très-porté à supposer que les auteurs des premiers romans du Graal en trouvèrent en effet le fond et le motif dans quelque légende monacale qui se sera perdue depuis, ou peut-être dans quelque tradition populaire se rattachant à celles de l'arrivée de Lazare et de Madeleine à Marseille. Je pourrai revenir par la suite sur cette question : l'espace me manque pour en parler plus longtemps ici.

CHAPITRE XXVII.

ROMANS DE LA TABLE-RONDE.

II. — Forme. Exécution.

Après avoir considéré d'une manière très-générale la matière et, pour ainsi dire, le fond commun des romans de la Table-Ronde, il me reste à examiner de même ce qu'ils ont de commun quant à la forme.

J'ai déjà dit que tous ces romans, sans exception à moi connue, étaient écrits en petits vers de huit syllabes, rimés par couples ou paires, sans aucun égard à ce que l'on a beaucoup plus tard appelé rimes féminines ou masculines. L'emploi d'un tel mètre, dans de grands ouvrages épiques d'un ton sérieux, peut être regardé comme une innovation singulière qui en suppose et devait en entraîner plus d'une autre.

En effet, ce petit vers léger, qui coule comme de lui-même, qui échappe, pour ainsi dire, au poëte, est on ne peut plus favorable à des récits badins ou gracieux. Il va si bien à ces anciens contes auxquels on a donné le nom de fabliaux, que l'on est tenté de le croire inventé exprès pour eux. Mais ce n'est guère que par une espèce de tour de force que le poëte peut donner à un long récit, dans cette sorte de vers, un peu de vigueur et de dignité. On est

donc en droit d'attribuer l'emploi exclusif d'un tel mètre, dans toute une famille de romans destinés aux classes les plus cultivées de la société, à une corruption prématurée du goût et du sentiment épiques. C'est un soupçon à l'appui duquel les observations ne manqueront pas.

Les débuts ou prologues des romans de la Table-Ronde sont curieux à rapprocher de ceux des romans karlovingiens; ils en diffèrent autant que possible. Rien de plus simple, de plus populaire, de plus épique, que la formule initiale de ces derniers. C'est, comme nous l'avons vu, une sorte d'appel du rapsode au public, pour l'attirer autour de lui, en lui promettant la plus belle, la plus véridique histoire du monde. Rien de pareil dans les romans de la Table-Ronde; le début de la plupart est tout lyrique; c'est une plus ou moins longue effusion des réflexions et des sentiments du romancier sur quelques lieux communs de morale chevaleresque, assez ordinairement sur la décadence de la chevalerie et de toutes les belles choses que l'on suppose avoir existé dans les temps anciens.

Cette intervention directe et personnelle du poëte dans ses récits annonce déjà en lui une sorte d'empressement vaniteux à s'en donner pour l'auteur.

Les romanciers karlovingiens, dont la première prétention est de faire croire qu'ils ne chantent rien de leur invention, qu'ils ne sont, en tout ce qu'ils disent, que des traducteurs populaires de chroniques et d'histoires précieuses composées en latin,

ne manquent jamais d'alléguer ces chroniques et ces histoires. Si belles qu'ils trouvent sans doute leurs fictions, ils se gardent bien de s'en avouer les auteurs : ce serait aller contre leur but. Toute manifestation de vanité littéraire de leur part serait une maladresse.

Il en est tout autrement avec les romanciers de la Table-Ronde : ils ont l'air de compter assez sur le charme de leurs récits pour se dispenser de les donner pour historiques. Il est rare qu'ils allèguent des autorités, des témoignages en leur faveur, et quand ils le font, c'est avec une gaucherie ou avec une témérité qui suffirait à elle seule pour provoquer l'incrédulité des plus naïfs. J'ai vu un roman dont l'auteur prétend avoir appris tout ce qu'il raconte de la bouche d'un chevalier de la cour d'Arthur, et je crois même un peu son parent.

Mais ce que je puis citer de plus hardi et de plus curieux en ce genre, c'est le prologue du grand roman du Graal en prose. Ce prologue est lui-même tout un roman, et un roman d'une certaine longueur, dans lequel l'auteur, parlant en son nom, sans toutefois se nommer, raconte par le menu comment ce livre, contenant l'histoire du Graal, lui a été apporté tout fait du ciel par Jésus-Christ en personne. Et la chose n'est point rapportée sous forme de vision, de songe; c'est un événement réel, palpable, qu'il raconte, et prétend avoir vu, bien éveillé et en pleine jouissance de ses sens et de sa raison. La fiction, d'ailleurs assez curieuse, est l'inspiration

d'une imagination religieuse assez vive. Elle a même assez de rapport avec le début de l'Enfer du Dante, pour que l'on se demande si elle n'aurait pas été connue du poëte florentin. Elle est trop longue pour que je puisse la faire connaître; mais je cède à la tentation d'en moderniser quelque peu un passage qui suffira pour donner une idée de l'exaltation mystique qui y règne d'un bout à l'autre. L'auteur raconte comment Jésus-Christ, lui étant apparu dans son sommeil, se nomme et se révèle à lui.

« Après cela, il me prit par la main, dit-il, et me » donna un livre qui n'était pas plus grand en tout » sens que la paume d'un homme. Quand il me l'eut » donné, il me dit qu'il m'avait donné dedans si » grande et si merveilleuse chose, que nul cœur » mortel n'en pouvait connaître ni penser de plus » grande. Il n'y aura plus en toi de doute dont tu » ne sois éclairci par ce livre. Il renferme des se» crets que nul homme ne doit voir, s'il n'est aupa» ravant purgé par vraie confession, car je l'ai moi» même écrit de ma main, et la manière dont il doit » être lu et dit, c'est comme par langue de cœur, » sans aide de bouche ni de parole; et si ne pour» rait-il en langue mortelle être expliqué, sans que » les quatre éléments en fussent bouleversés; le ciel » en ploierait, l'air en serait troublé, la terre en » branlerait et l'eau en changerait sa couleur.

» Il y a dans ce livre tout ce que je dis et plus en» core, et nul homme n'y regardera avec foi qu'il » n'y trouve le bien de son âme et de son corps; et

» si chagrin soit-il, en y regardant il sera à l'instant » rempli de la plus grande joie qu'un cœur puisse » imaginer ; et quelque péché qu'il ait commis en ce » monde, il ne mourra point de mort subite. Ce » livre est la vie de la vie. »

Toute créature humaine un peu modeste à qui un pareil livre aurait été présenté par Dieu en personne, aurait, selon toute apparence, un peu hésité à l'ouvrir, et ne l'aurait ouvert qu'avec respect et tremblement. Notre auteur n'y fait pas tant de façons, il ouvre le livre au plus vite, y trouve d'abord maintes choses qui lui sont personnelles, et puis, passant plus avant, il y aperçoit ce titre : *Ici commence du saint Graal.*

Après un tel exemple, il n'est plus besoin d'autre preuve, que les romanciers de la Table-Ronde ne se piquaient guère de passer pour de simples copistes de chroniques sur des sujets connus, ou qu'ils supposaient à leurs lecteurs une foi historique bien large.

Sans parler des romans de la Table-Ronde en prose, dont le moindre remplirait huit à dix gros volumes in-8°, ceux en vers, qui, avec toute vraisemblance, peuvent passer pour les plus anciens du genre, sont des compositions d'une étendue considérable. Le Perceval allemand a près de vingt-cinq mille vers, et celui de Chrétien de Troies en a probablement davantage. Le Tristan allemand de Godefroi de Strasbourg passe vingt-trois mille vers.

Il n'est pas étonnant de voir parfois des poëmes si

longs commencés par un auteur et achevés par un autre. Le Perceval de Chrétien de Troies fut terminé par un trouvère nommé Manessier. Ce fut un *minnesinger* du nom d'Ulrich de Turheim, qui ajouta au Tristan de Godefroi de Strasbourg près de quatre mille vers qui y manquaient pour que l'ouvrage fût complet.

Ces suites pouvaient bien quelquefois être de l'invention du continuateur, qui, dans ce cas, asservissait son imagination au plan et à l'idée d'un autre. Mais, en général, le continuateur n'inventait pas cette fin qu'il ajoutait à un roman incomplet ; il en tirait le fond, la substance de quelque autre roman sur le même sujet, qu'il se bornait à paraphraser ou à traduire.

Il suit de là que les sujets des romans de la Table-Ronde, aussi bien que ceux des romans karlovingiens, étaient traités successivement par différents romanciers. Chacun de ces romanciers y mettait sans doute un peu du sien ; mais seulement, à ce qu'il paraît, dans les accessoires et dans les détails. Le roman restait le même quant au fond, et le second romancier respectait et consacrait, en quelque manière, la création du premier. Nous avons vu qu'il en était tout autrement dans les diverses façons des romans karlovingiens : le romancier qui traitait de nouveau un sujet de roman déjà traité le traitait d'une manière toute nouvelle, et ne manquait pas d'accuser son devancier d'inexactitude ou de fausseté. C'était une conséquence naturelle de la préten-

tion qu'avaient tous les romanciers de cette classe de passer pour des copistes d'historiens véridiques. Les romanciers de la Table-Ronde, qui avaient moins de prétentions à la véracité, ou, pour mieux dire, aux apparences de la véracité, n'avaient pas non plus les mêmes motifs de répudier les fictions de leurs devanciers, ni de les discréditer.

Une autre différence plus importante encore entre les romans d'Arthur et les romans karlovingiens est celle qui concerne l'origine et les éléments primitifs des uns et des autres. Je crois avoir assez nettement indiqué ailleurs comment l'épopée karlovingienne, partant de chants populaires historiques, simples et courts, s'amplifia et se compliqua par degrés jusqu'à des compositions de vingt ou trente mille vers. Il n'en fut point de même dans les épopées du cycle d'Arthur.

Il est bien vrai, et je viens de le remarquer tout à l'heure, que plusieurs sujets de la Table-Ronde furent traités successivement plusieurs fois, et à chaque fois amplifiés et rendus plus complexes. Mais tout me porte à croire que les romans de cette classe, dans leur état le plus simple, ou, si l'on veut, le plus grossier, ne furent jamais de vrais chants populaires. Ils ne remontent pas si haut, ils n'atteignent pas cet élément naturel et primitif de la plus ancienne épopée. Les premières compositions de cette classe durent être des compositions déjà assez développées et raffinées, l'œuvre de poëtes de profession, de troubadours ou de trouvères plus ou moins

cultivés. Le fond n'en était pas, comme celui des premiers romans karlovingiens, emprunté à une poésie antérieure toute populaire.

J'ai parlé avec un certain détail de cette singularité de divers manuscrits de romans du cycle karlovingien, qui donnent le texte de ces romans entremêlé de fragments plus ou moins nombreux d'autres romans sur les mêmes sujets. Je n'ai rien observé de semblable dans aucun des romans de la Table-Ronde. Les manuscrits qui contiennent ces romans en donnent le texte de suite, sans interpolation d'aucune espèce, sans mélange d'aucun fragment étranger, de rien qui puisse être soupçonné de provenir d'une autre composition sur le même argument. Ainsi chaque manuscrit d'un roman de cette classe nous le présente tel qu'il a pu sortir des mains de l'auteur, tel que l'auteur l'aurait copié s'il l'eût copié lui-même. A raison de cette circonstance, le texte des romans de la Table-Ronde serait, en général, beaucoup plus facile à publier que celui de tel roman karlovingien, où, entre plusieurs versions d'un seul et même morceau qu'il est impossible d'attribuer au même auteur, on éprouve à chaque instant la difficulté de décider lesquelles de ces versions forment la véritable suite de l'ouvrage.

Maintenant, une question curieuse qui se présente naturellement à la suite des observations précédentes, c'est de savoir quel était le mode ordinaire de publication des romans de la Table-Ronde : étaient-ils destinés à être chantés, comme les romans

karlovingiens? ou bien y a-t-il plus d'apparence qu'ils fussent faits pour être lus?

Rien d'abord dans le texte de ces romans n'indique, même de la manière la plus vague et la plus indirecte, qu'ils fussent faits pour être chantés, pour circuler au moyen du chant. Je ne puis affirmer, ne l'ayant pas observé avec assez d'exactitude, que les romans de la Table-Ronde ne fussent jamais, comme ceux du cycle karlovingien, désignés par la dénomination spéciale et caractéristique de *chanson;* mais je pense que s'ils l'étaient quelquefois, c'était d'une manière impropre et comme par exception. Plusieurs de ceux que j'ai vus sont qualifiés par leurs propres auteurs du titre de *contes*, ou de celui plus vague encore de *roman*, et je ne puis guère supposer que ce titre leur fût donné au hasard, ou comme l'équivalent de celui de *chanson;* il est beaucoup plus probable que c'était à dessein, et pour les distinguer des romans karlovingiens, qu'on leur donnait quelquefois au moins un autre nom qu'à ces derniers.

Ces raisons seules suffiraient pour me faire douter que les romans épiques du cycle de la Table-Ronde aient été composés pour être chantés et l'aient jamais été. Mais ce qui achève de me convaincre là-dessus, c'est leur énorme longueur. Il n'y a pas moyen de se figurer des ouvrages d'une telle dimension circulant par la voie du chant, ni faits pour ce genre de publication. Tout oblige à croire qu'ils étaient composés pour être lus, et par conséquent destinés à la haute classe de la société, la seule où il

pût y avoir des lecteurs. Il n'y avait encore à cette époque, pour la masse du peuple, d'autre poésie que celle qui était chantée dans les rues et sur les places des villes par les jongleurs poétiques.

Il paraît toutefois que l'on détachait de ces grands romans, des passages particuliers plus frappants ou plus touchants que les autres, et qu'on les arrangeait en forme de chants populaires.

Nous savons du moins qu'il y eut de bonne heure, en Italie et en Espagne, de petits chants épiques dont le sujet était tiré des romans de la Table-Ronde. Les chants italiens n'ayant jamais été recueillis par écrit, ont péri depuis des siècles. Quelques-uns de ceux des Espagnols subsistent encore sous la forme de romances, dans les recueils de ce genre publiés au seizième siècle et depuis. Il est très-probable qu'il y eut des chants analogues à ceux-là dans les différentes contrées de la France, où avaient été composés les premiers romans de la Table-Ronde et les plus célèbres.

Mais en dépit de quelques chants détachés tirés de ces romans, tout porte à croire que le sujet n'en fut jamais aussi populaire que celui des romans karlovingiens. Ils n'avaient pas, comme ceux-ci, une base, un point d'appui dans les traditions nationales généralement répandues, traditions par elles-mêmes pleines d'intérêt et de poésie, et qui pouvaient, au besoin, et jusqu'à un certain point, tenir lieu de génie au romancier qui les exploitait.

Ainsi donc, soit quant à l'argument et à la ma-

tière, soit quant à la destination et au mode de circulation, il y a toute apparence que les romans du cycle d'Arthur étaient moins populaires que ceux du cycle karlovingien. Or, il n'y a aucun doute que de ces différences fondamentales n'en résultassent d'autres dans le ton, dans le style, dans tout ce qui a rapport aux détails et au caractère de l'exécution poétique.

De ce qu'ils étaient moins faits pour être entendus que pour être lus, et lus par les personnes les plus cultivées de la société, il est évident qu'ils comportaient à un plus haut degré les recherches, les raffinements de l'art en général et le développement de tout ce qu'il pouvait y avoir d'individualité dans le génie des romanciers. Les finesses, les subtilités de diction et de pensée, les détails ingénieux qui, à coup sûr, auraient été perdus pour un auditoire formé au hasard, dans la rue ou sur la place publique, avaient toutes les chances possibles d'être appréciés par des lecteurs qui lisaient et relisaient à loisir, par des personnes d'un goût raffiné qui se piquaient de sentir plus délicatement que la multitude.

De là la grande différence de style, de manière et de ton qu'il est facile d'observer entre les romans de la Table-Ronde et les romans karlovingiens. Autant la narration de ceux-ci est généralement concise, brusque, sévère et vraiment épique, dégagée de tout mélange des sentiments personnels du poëte, autant la narration des autres est détaillée, développée, entremêlée de traits lyriques qui la suspendent, la gê-

nent et auxquels on sent un poëte qui raconte moins pour raconter que pour faire remarquer la manière dont il raconte.

Des exemples peuvent être nécessaires pour faire mieux sentir ce que je veux dire, et j'en citerai quelques-uns : dans un roman de Chrétien de Troies, intitulé Alexandre, et qui, sans être précisément de la Table-Ronde, est tout à fait dans le style de ceux-ci, j'ai noté un passage qui m'a paru très-propre à donner une idée du ton et du caractère de la narration de ces romans. Je le citerai donc textuellement et sans défiance, bien que le sujet en soit un peu hasardeux. Voici de quoi il s'agit :

Une princesse dont j'ai oublié le nom, la fille d'un empereur, doit épouser je ne sais quel autre empereur dont elle aime éperdument le neveu. Aussi sa désolation est-elle grande ; elle pâlit, maigrit et se désespère à l'approche d'un malheur qu'elle ne peut empêcher. La nourrice de la princesse, qui l'aime tendrement et souffre de la voir ainsi dépérir d'un chagrin caché, lui en demande la cause avec tant d'instances, qu'elle en obtient la confidence complète.

Tessala, ainsi se nomme cette nourrice, est une habile magicienne ; elle rassure la princesse et lui propose un expédient grâce auquel son inévitable mariage n'aura pour elle aucune des conséquences qu'elle redoute. Elle sait composer un breuvage magique d'une singulière vertu. Tout homme qui en a bu ne peut se trouver à côté de la femme qu'il

aime sans s'endormir aussitôt d'un sommeil irrésistible, durant lequel il éprouve, en rêve, les mêmes désirs et les mêmes sensations qu'il éprouverait éveillé. Moyennant cette assurance, la princesse consent à épouser l'empereur. Le mariage se conclut, la noce se célèbre, et le moment vient de faire l'épreuve du magique breuvage. L'empereur, qui l'a trouvé délicieux, en a bu largement, sans se douter de ce qu'il faisait. Ici va parler Chrétien de Troies, et je le laisse parler sa langue, sauf à en expliquer les mots les plus obscurs ;

« Quant ore fu daler jesir (se coucher)
» L'empereur si coin il duit (il dut)
» Avec sa femme vint la nuit.
» Si com il duit ai-je menti,
» Qu'il ne la toucha, ne senti,
» Mais en un lit jurent ensemble.
» Et la belle dès premier (d'abord) tremble
» Et molt se doute (craint) et molt s'esmaie (se trouble)
» Que la poison ne soit veraie (vraie, efficace).
» Ma ele l'a si (tellement) enchanté
» Qu'il jamais n'aura volonté
» D'ele ni d'autre, s'il ne dort,
» Mais lors en aura tel déport (plaisir)
» Come on peut en songeant avoir
» Et si tiendra le songe à voir (pour vrai).
» ....
» Il dort et songe et veiller cuide (pense).
» S'est en grand poine (fatigue) et en estude
» De la princesse losangier (louer, caresser).
» ....
» Et il tant maintenant l'appele :
» Molt soavet (très-doucement) ma douce mie.
» Tenir la cuide n'en tient mie,
» Mais de neant est en grand aise,

» Neant embrasse, neant baise,
» Neant tient et neant acolle,
» Neant voit à neant parole,
» A neant tance (querelle) a neant luite.
» Molt fu bien la poison confite,
» S'insi le travaille et demaine
» De neant est en molt grand peine
» Que de voir cuide et si sen prise
» Qu'il ait la forteresse prise,
» Ainsi le cuide, ainsi le croit,
» Et de neant lasse et recroit (se fatigue). »

Ces vers paraîtront très-remarquables, si l'on considère qu'ils sont du commencement du treizième siècle, ou peut-être même de la fin du douzième. Le fond en est ingénieux et le tour agréable. Mais cette complaisance du poëte à tourner et retourner en tous sens dans son imagination, à paraphraser mollement et subtilement une fiction un peu scabreuse, prouve clairement combien, dès une époque si reculée, le style épique avait perdu de sa simplicité et de sa gravité premières, dans les romans de la Table-Ronde et dans tous ceux du même genre. Cette même idée, qui paraît avoir préoccupé si vivement l'imagination de Chrétien de Troies, je me souviens de l'avoir rencontrée dans un roman karlovingien, et je regrette de n'avoir pas noté le passage, pour l'opposer à celui que je viens de citer; mais je me souviens que la fiction dont il s'agit y était rendue franchement, simplement et en un petit nombre de vers qui ne présentaient aucun vestige de la recherche ni de la molle curiosité qui règnent dans ceux de Chrétien.

La recherche et la mollesse à part, un des caractères des romans de la Table-Ronde est un goût exagéré et pédantesque pour les détails dans la peinture des sentiments, des situations, des caractères, et en général, dans toute leur partie descriptive. Ce mauvais goût, excès opposé à la sécheresse de la vieille épopée karlovingienne, est surtout sensible dans ces énormes romans de la Table-Ronde en prose, où il se trouve on ne peut plus au large. Pour en donner une idée, je citerai quelques traits d'un portrait de Lancelot du Lac, dans le roman de ce nom.

« Lancelot fu de moult belle charneure (carnation), » ni bien blanc, ni bien brun, mais entremêlé d'un » et d'autre, ainsi que l'on peut bien cette semblance » dire clair-brunet. Il eut le viaire (visage) enluminé » de naturelle couleur vermeille, tellement par me- » sure et par raison que visiblement Dieu y avait » mis de compagnie la blancheur et la bruneur, de » telle sorte que la blancheur n'était éteinte ni em- » pirée par la bruneur, ni la bruneur par la blan- » cheur : ainsi était l'une tempérée par l'autre et la » vermeille couleur qui enluminait les autres cou- » leurs, entremêlée de sorte que rien n'y avait trop » blanc, ni trop brun, ni trop vermeil, mais égale- » ment y avait des trois ensemble. »

Voici pour le teint seulement : on peut se figurer par cet échantillon la dimension totale du portrait. Et quel âge avait Lancelot quand le romancier le peignait avec cette prolixité si précieuse et si maniérée?

Il avait trois ans. Il y a de quoi trembler de le voir devenir un homme.

Ces divers exemples montrent clairement à quel point le style épique des romans de la Table-Ronde se ressentait de l'influence du style lyrique. C'était en effet de ce dernier qu'avaient passé dans l'autre ce goût de détails maniérés, cette habitude du poëte d'intervenir, par ses réflexions ou par le tableau de ses émotions personnelles, dans les actes de ses personnages; cette tendance irrésistible à développer et à raffiner, outre mesure, les sentiments de l'amour chevaleresque, à adopter servilement, dans la narration épique, les expressions les plus prétentieuses des chants d'amour, ces expressions qui ne pouvaient avoir de grâce ou d'excuse que comme un effort du poëte pour rendre ses propres sentiments, des sentiments dont il était plein et qu'il avait intérêt à exprimer avec énergie. Je ne me rappelle plus quel troubadour, parlant des larmes que l'amour fait verser, s'avisa de les appeler *l'eau du cœur*. Les romanciers de la Table-Ronde trouvèrent cela si beau, qu'ils ne manquèrent pas de s'en emparer. J'ai vu cette expression dans un des grands romans en prose, je crois dans celui de Lancelot.

Je ne veux pas dire que ces raffinements lyriques du style épique des romans de la Table-Ronde n'eussent pas, en certain cas, de la grâce et de l'agrément. Je les note ici plus en historien qu'en critique, et les note surtout pour en marquer l'opposition avec le ton ordinaire des romans karlovingiens, pour in-

diquer, comme un phénomène assez frappant, la rapidité avec laquelle le goût poétique avait passé d'un rudesse extrême aux prétentions d'une époque de mollesse et de recherche.

Ce sont là les observations les plus générales que j'aie trouvé à faire sur la forme, le caractère et l'esprit des romans d'Arthur. Il me reste maintenant à dire quelques mots des cycles particuliers que plusieurs de ces romans semblent former dans le cycle général qui les comprend tous.

D'après une distinction que j'ai déjà établie, ce cycle général se subdivise d'abord en deux : l'un comprenant tous les romans où l'histoire du saint Graal entre pour quelque chose ; l'autre, tous ceux où, quel qu'en soit d'ailleurs l'argument, il n'est pas question de cette histoire. Du reste, comme il n'y a aucun doute qu'il ne nous manque aujourd'hui une multitude d'ouvrages de l'un et de l'autre de ces cycles particuliers, il ne faut pas s'attendre à y trouver une suite bien établie d'événements ou de personnages. Il n'y a d'ailleurs pas beaucoup d'apparence que les romanciers de cette classe, qui ajoutaient sans cesse de nouvelles fictions à celles déjà en vogue, missent beaucoup de scrupule à se conformer aux données de leurs devanciers. Il suffisait, pour ainsi dire, que le nom du roi Arthur se trouvât dans un roman, pour que ce roman fût classé parmi ceux de la Table-Ronde.

Quant au costume, à la filiation des personnages, à la géographie, toutes choses dont l'observance

aurait peu coûté aux romanciers, et aurait donné à leurs diverses productions un air de famille qui en aurait fait un vrai cycle, il y a plusieurs romans où l'on n'en trouve pas de vestiges; et ce n'est qu'en prenant ce nom de cycle dans une signification très-vague et très-large que l'on peut l'appliquer à des compositions dont plusieurs, sans le moindre rapport entre elles, ont été conçues et exécutées à part l'une de l'autre, par des auteurs qui se piquaient peu de respecter les données bretonnes dans lesquelles s'étaient renfermés leurs devanciers. J'aurai à parler de divers romans de la Table-Ronde, dont le théâtre, autant qu'il est possible de le déterminer, est évidemment hors de la Grande-Bretagne, dans les parties méridionales de la France, et où il n'y a de breton que trois ou quatre noms propres dépaysés.

Toutes les scènes principales du plus ancien roman de Perceval se passent, comme nous verrons, dans les Pyrénées et sont tout à fait étrangères à la Grande-Bretagne. L'absence de donnée historique dans tous les romans de la Table-Ronde est une des raisons du peu de connexion qu'il y a entre les uns et les autres.

Du reste, ce sont ceux de ces romans où il est question du saint Graal qui approchent le plus de ce que l'on peut appeler convenablement un cycle, et les seuls relativement auxquels il y ait lieu de faire, à ce sujet, quelques observations. Ce cycle particulier est, pour ainsi dire, double. Dans l'un, in-

dubitablement le plus ancien, c'est la Gaule et la Gaule méridionale qui est le théâtre des aventures chevaleresques et des merveilles auxquelles donne lieu la présence du saint vase sur la terre. Dans l'autre, c'est à la Grande-Bretagne qu'est apporté le Graal, et c'est là qu'il devient l'objet des quêtes de la chevalerie errante.

J'ai parlé plusieurs fois des énormes romans en prose dans lesquels il s'agit de ces quêtes : mais c'est ici le cas d'en dire quelques mots de plus. Ces romans, au nombre de quatre, sont ceux du Graal proprement dit, de Merlin l'enchanteur, de Lancelot du Lac et de Tristan. Non-seulement ces quatre romans, pris ensemble, forment par leur réunion, un cycle que l'on pourrait nommer le cycle du Graal breton ; mais chacun d'eux, pris à part, fait à lui seul une espèce de cycle qui les comprend tous. Cela est surtout vrai des trois premiers, dans chacun desquels sont résumées et fondues les fables qui font le sujet particulier des deux autres. Ainsi, par exemple, l'histoire du Graal embrasse sommairement celle de Lancelot du Lac et d'autres chevaliers de la Table-Ronde. De son côté, le roman de Lancelot reprend et donne de nouveau toutes les principales circonstances de l'histoire du Graal, pour y rattacher une partie des aventures du héros et de plusieurs autres chevaliers. En somme, chacune de ces compositions est une énorme épopée, dans laquelle sont coordonnées, entrelacées et comme fondues les unes dans les autres plusieurs épopées distinctes, et des épopées

déjà considérables, déjà très-développées. Ainsi, tout comme il y avait des épopées chevaleresques qui étaient le développement ou l'amalgame de chants épiques populaires peu étendus, il en existait d'autres qui avaient pour éléments de véritables épopées volumineuses et complexes.

C'est un phénomène remarquable, dans l'histoire de la poésie épique, que cette disposition, cette tendance constante du goût populaire à amalgamer, à lier en une seule et même composition le plus possible de compositions diverses. Cette disposition persiste chez un peuple tant que la poésie conserve un reste de vie, tant qu'elle s'y transmet par la tradition et qu'elle y circule à l'aide du chant ou des récitations publiques. Elle cesse partout où la poésie est une fois fixée dans les livres, et n'agit plus que par la lecture. Cette dernière époque est, pour ainsi dire, celle de la propriété poétique; celle où chaque poëte prétend à une existence, à une gloire personnelles, et où la poésie cesse d'être une espèce de trésor commun, dont le peuple jouit et dispose à sa manière, sans s'inquiéter des individus qui le lui ont fait.

Le roman karlovingien de Guillaume au Court-nez nous avait déjà offert un premier exemple de ce mode de composition, ou, pour mieux dire, de surcomposition épique : les grands romans en prose du Graal en sont d'autres exemples bien mieux caractérisés. Et ces divers exemples ne sont pas les seuls qu'offre l'histoire générale de l'épopée. Dans le Schah-Namèh de Firdousi, il est manifeste que

cet immense poëme peut être regardé de même comme l'amalgame ou le rapprochement, dans un ordre chronologique, de diverses autres narrations, dont plusieurs furent primitivement des épopées à part. Les extraits du Mahabharata porteraient à penser que quelques-unes des parties épisodiques de cette épopée gigantesque furent de même d'assez grandes épopées, d'abord isolées.

Je n'insiste pas davantage sur ces aperçus, je les propose et les laisse à vérifier aux jeunes littérateurs qui porteront dans l'étude des monuments épiques du moyen âge des vues élevées et philosophiques, et auxquels il sera donné de mettre en évidence, dans ces curieuses productions, les côtés par lesquels elles peuvent plaire encore, ou fournir des éléments nouveaux à l'histoire de la poésie.

Maintenant si je rapproche les diverses considérations générales que je viens d'exposer sur les romans du cycle breton, de celles que j'ai déjà soumises au lecteur sur les romans du cycle karlovingien, il est facile de s'assurer que la distinction à faire entre les uns et les autres n'est pas une distinction purement nominale, accidentelle et superficielle, mais une distinction réelle, profonde et constante, tant pour le fond et le sujet que pour les formes.

Les romans des deux cycles sont également l'expression des mœurs et des idées de la chevalerie, mais de la chevalerie prise à deux diverses périodes de sa durée. Les romans karlovingiens représentent

la chevalerie encore dans sa nouveauté, encore indécise et vague dans ses formes; austère, plus religieuse que galante, ne songeant pas encore à faire de l'amour le culte des dames, ni le principe des actions guerrières, ou du moins n'y songeant que passagèrement et comme par exception. Aussi, dans ces romans, les mœurs chevaleresques sont-elles encore fortement empreintes de la barbarie antérieure dont la chevalerie n'était, au fond, qu'une réforme, qu'un correctif.

Les romans du cycle breton sont, au contraire, le tableau de la chevalerie prise à son plus haut degré de développement et d'exaltation, de la chevalerie errante et amoureuse, avec tous ses raffinements, toutes ses conventions et toutes les exagérations de son point d'honneur. Quand l'Arioste dit, au début de son Roland furieux, qu'il chante les dames et les chevaliers, l'amour et les armes, les courtoisies et les entreprises hardies, il ne fait guère que traduire à son insu la formule de début de plusieurs romans de la Table-Ronde, qu'il n'avait probablement jamais vus et dont les auteurs déclarent qu'ils vont faire de beaux récits d'amour et de chevalerie, de valeur et de courtoisie, de prouesses et d'aventures étranges et terribles.

Les fictions karlovingiennes se rattachent à des faits historiques, non-seulement réels, mais importants, d'un intérêt vraiment national et populaire, et dont la tradition persistait encore parmi la masse des diverses populations de la France aux douzième

et treizième siècles. Nul doute que ces fictions, à force d'être remaniées et surchargées, n'aient fini par s'éloigner de plus en plus des traditions populaires qui en étaient la base, et par fausser ces traditions elles-mêmes. Toutefois il est peu de romans karlovingiens au fond desquels on ne trouve encore quelque fait réel, qui en est comme le noyau; il y a plus, on est fondé à soupçonner que diverses particularités que personne n'a songé à distinguer des fables où elles sont comme jetées et perdues, sont des particularités historiques, omises par les chroniques.

Enfin, si fabuleux, si monstrueusement fabuleux que soient tous ces romans karlovingiens, je n'hésite pas à dire qu'il en est cependant quelques-uns qui, quant au sentiment général des faits et comme expression des émotions contemporaines, sont plus vrais que les chroniques; et dans ce sens du moins, je crois pouvoir les qualifier d'historiques.

Quant aux fictions de la Table-Ronde, non-seulement elles ne se rattachent pas à des faits réels; elles n'ont aucun caractère de nationalité. Les chevaliers errants sont les plus indépendants, on pourrait dire les plus égoïstes de tous les héros épiques. Toujours perdus dans les forêts, dans les déserts, dans les lieux sauvages, les seuls qui promettent des aventures étranges et périlleuses, ils n'agissent jamais que d'après leur inspiration et pour leur gloire personnelle. Toute la vérité qu'il peut y avoir dans des tableaux de ce genre, c'est celle des mœurs et des idées qui y sont peintes. Sous ce rapport, et par opposition

aux romans karlovingiens, on peut dire des fables de la Table-Ronde, qu'elles sont purement idéales.

Pour ce qui est de l'ancienneté, je crois avoir montré clairement que les romans karlovingiens ont dû précéder de beaucoup ceux du cycle breton et renferment à la fois et plus de vestiges et des vestiges plus marqués de l'état primitif de l'épopée romanesque.

Enfin, je crois avoir démontré que les différences de ton et de style qui existent entre les deux classes de romans sont constantes, tranchées et caractéristiques, comme celles qui tiennent au sujet même et dont elles sont une conséquence naturelle. J'ai fait voir que la popularité, que l'austère et rude simplicité de l'épopée primitive s'est beaucoup mieux maintenue dans l'épopée karlovingienne que dans celle de la Table-Ronde.

CHAPITRE XXVIII.

ORIGINE DE L'ÉPOPÉE CHEVALERESQUE.

I. — Premières poésies épiques des Provençaux.

Les chapitres précédents ont été consacrés à donner une idée générale de l'épopée chevaleresque des douzième et treizième siècles, tant de celle qui roule dans le cycle karlovingien que de celle comprise dans le cycle de la Table-Ronde. J'ai tâché, autant que me le permettait le cadre resserré d'un cours, d'indiquer, soit les caractères propres et particuliers de chacun de ces deux grands systèmes d'épopée, soit leurs caractères communs. Je me suis soigneusement abstenu, dans ces aperçus, de toute prévention, de toute conjecture, de toute hypothèse tendant à attribuer aux Provençaux la moindre influence sur la création ou la culture de ces deux grandes branches de l'épopée du moyen âge : je n'ai rien dit dans la vue de contester l'opinion jusqu'à présent accréditée à ce sujet, opinion suivant laquelle les fictions chevaleresques des deux cycles seraient d'invention française ou normande, et, dans l'un comme dans l'autre cas, auraient été primitivement rédigées en français. J'ai voulu uniquement noter les particularités caractéristiques des fictions dont il s'agit, abstraction faite de leur origine, sauf à chercher plus tard si, de l'idée générale que j'en

aurais d'abord donnée, ne résulteraient pas quelques lumières pour découvrir cette origine supposée inconnue et pour constater la part qu'y pourraient avoir les Provençaux.

Le moment est venu pour moi de procéder à cette recherche, de tâcher de dégager de l'idée générale des romans épiques karlovingiens et de la Table-Ronde les notions et les données qu'elle peut impliquer pour la solution de la question spéciale que je me suis proposée, de la question de savoir lesquels des Français ou des Provençaux ont le plus de droits à passer pour les inventeurs de l'épopée chevaleresque.

Mais, pour procéder avec autant de méthode et de clarté que possible à la solution de cette question, je crois bien faire de rappeler et d'examiner auparavant l'opinion généralement accréditée à ce sujet. En avoir démontré l'étrange fausseté, ce sera déjà avoir fait un pas vers la preuve de l'opinion contraire.

On ne s'est pas contenté de nier ou de méconnaître l'intervention des Provençaux dans la culture de l'épopée chevaleresque : on a avancé quelque chose de beaucoup plus absolu; on a soutenu qu'ils n'avaient jamais eu d'autre poésie que leur poésie lyrique; qu'ils n'avaient jamais cultivé les genres épiques; ce qui impliquerait, de leur part, une sorte d'aversion ou d'incapacité pour ces genres.

Ceux qui ont avancé les premiers une pareille assertion ne se sont probablement pas aperçus de tout ce qu'elle avait d'invraisemblance : ils n'ont pas

eu l'air de soupçonner qu'ils affirmaient un fait qui, s'il était vrai, serait des plus extraordinaires et même unique en son genre. Ce serait, en effet, un phénomène inouï, que des populations douées de facultés poétiques incontestables, et ayant une poésie à elles, n'eussent pas songé à faire entrer dans cette poésie ce qui en était le thème le plus naturel, le plus simple et le plus fécond; je veux dire le *récit*, sous une forme quelconque, des événements locaux. Et l'omission serait ici d'autant plus singulière, que les événements sur lesquels elle aurait porté étaient de leur nature très-poétiques, très-propres à faire impression sur l'imagination vive et mobile des peuples au milieu desquels ils se passaient. Chez tout peuple fait pour avoir une poésie, c'est toujours par des tentatives pour perpétuer le souvenir des événements nationaux qu'elle commence. La poésie lyrique, supposant toujours un certain développement de la réflexion, une certaine capacité pour démêler et pour rendre les diverses nuances, les divers degrés d'un même sentiment, vient et se perfectionne d'ordinaire plus tard que l'épopée. Encore une fois, si les Provençaux avaient été une exception à ce fait naturel, cette exception serait un phénomène à expliquer: on aurait eu tort de n'en être pas frappé; d'autant plus que la surprise aurait probablement été bonne à quelque chose; elle aurait mené à examiner de plus près une hypothèse contraire à la marche ordinaire de l'esprit humain, et l'examen en aurait bientôt fait reconnaître la fausseté. On se serait bien-

tôt assuré que les anciens Provençaux, même en les supposant étrangers à l'invention et à la culture de l'épopée chevaleresque proprement dite, n'en eurent pas moins beaucoup d'autres productions du genre épique, et que leur littérature ne s'écarta jamais, à cet égard, de la loi générale de toutes les littératures.

Ici, je me trouve obligé de revenir sur des faits que j'ai développés et détaillés dans l'histoire des genres lyriques de la poésie provençale. J'ai tâché de démontrer, et je crois l'avoir fait, que cette littérature des troubadours, dont les monuments remontent au commencement du douzième siècle, ne fut pas une littérature de tout point nouvelle, une création subite. J'ai fait voir qu'elle fut uniquement et simplement l'extension, la modification, le raffinement systématique d'une littérature antérieure, plus grossière, plus naturelle et plus populaire. J'ai prouvé, par des témoignages historiques et par des monuments, que cette première littérature provençale, qui précède et que suppose celle des troubadours, remonte au moins jusqu'à la fin du neuvième siècle; que les productions en furent assez variées, et que, parmi ces productions, il y en eut de forme épique. J'ai donné de plusieurs de ces dernières des notices ou des extraits détaillés dont il est nécessaire de rappeler sommairement les résultats.

J'ai parlé longuement du poëme si curieux de Walther d'Aquitaine, et je l'ai traduit presque en entier. J'ai essayé de montrer les divers points de connexion de cette fiction, selon toute apparence aqui-

taine, avec les traditions héroïques des Germains, consignées dans le poëme célèbre des Nibelungen. Je crois avoir signalé, dans la fiction dont il s'agit, les indices manifestes d'une opposition gallo-romaine à la conquête franke, opposition dont le foyer était dans les contrées au midi de la Loire, et qui se rattachait à des traditions, à des réminiscences de l'histoire de ces contrées à l'époque des invasions germaniques. Enfin, j'ai essayé de faire ressortir particulièrement, dans cette petite épopée, les traits où l'on pourrait voir les premiers indices du caractère chevaleresque, et à raison desquels cette même composition pourrait passer pour le premier essai de l'épopée chevaleresque.

Il y a une grande légèreté à supposer, comme on le fait d'ordinaire, du moins implicitement, que ce fut seulement aux douzième et treizième siècles, et seulement dans le nord de la France, que les incidents de la longue lutte des chrétiens et des Arabes d'Espagne, sur la frontière des Pyrénées, devinrent des sujets de poésie populaire. Les populations du Midi avaient été infiniment plus intéressées que celles du Nord aux chances de cette lutte : elles y avaient pris une beaucoup plus grande part ; et il est évident que si elle dut être, dans la Gaule, un thème de poésie, ce dut être d'abord dans la Gaule méridionale. Voilà ce que diraient le raisonnement et la vraisemblance, s'il n'y avait des faits pour le dire encore plus haut.

J'ai cité deux monuments très-curieux, qui prou-

vent de la manière la plus incontestable que déjà, plusieurs siècles antérieurement à toutes les épopées du cycle de Charlemagne aujourd'hui existantes, il y avait, chez les peuples de la langue provençale, des fictions romanesques qui roulaient sur les guerres et les relations habituelles de ces peuples avec les Arabes d'Espagne ou les Sarrasins, comme ils disaient.

Le premier de ces monuments est une espèce de légende composée dans la première moitié du neuvième siècle, sur la fondation de la fameuse abbaye de Conques, dans le Rouergue. Cette légende est une fiction très-originale et très-poétique, fondée en entier sur l'hypothèse d'une guerre prolongée entre les Arabes et les montagnards du Rouergue, guerre qui n'eut jamais lieu que dans l'imagination du romancier légendaire.

Le second monument qu'il me suffira de rappeler ici, en ayant longuement parlé plus haut, n'est pas aussi ancien que le précédent; on ne peut pas lui assigner une date plus reculée que 1010; mais, à cette date, il est encore de près d'un siècle antérieur aux troubadours. Du reste, le texte de ce monument est perdu : on n'en a plus aujourd'hui qu'un extrait, que j'ai donné en entier, et cet extrait, si incomplet et si désordonné qu'il soit, n'en est pas moins curieux au delà de toute expression.

Il ne s'agit, en effet, de rien moins que de l'histoire toute romanesque d'un chevalier toulousain, histoire dans laquelle les principaux incidents de

l'Odyssée d'Homère sont entrelacés et coordonnés avec des fictions originales, dans lesquelles il est expressément fait allusion à des faits de l'histoire des Arabes d'Espagne, dont la date et les personnages sont connus. Tout ce que l'on sait de cette fiction résultant de données si disparates entre elles autorise à supposer qu'elle était assez développée, très-populaire, et que l'intérêt en reposait, en grande partie, sur la curiosité et l'admiration qu'inspiraient alors aux populations du Midi les Arabes d'Espagne, dont la culture et la grandeur n'étaient point encore déchues.

Il existe un autre document poétique qui, sans avoir l'importance des précédents, mérite néanmoins d'être rappelé ici. C'est une légende en vers provençaux sur sainte Foy d'Agen, vierge et martyre, particulièrement vénérée autrefois dans tout le midi de la Gaule, et sujet de beaucoup de narrations pieuses. Celle dont je veux parler fut, à ce qu'il paraît, composée dans la seconde moitié du onzième siècle, et, dans ce cas, elle est antérieure à la période des troubadours. On n'en a plus aujourd'hui que les vingt premiers vers cités par le président Fauchet, dans son ouvrage sur les origines de la langue et de la poésie françaises. Si court qu'il soit, ce fragment ne laisse pas d'être d'un certain intérêt pour l'histoire littéraire du midi de la France. Il ne constate pas seulement qu'il y avait, au onzième siècle, des légendes provençales de forme épique ou narrative, il nous apprend quelque chose de plus particulier; il

nous apprend qu'il existait dès lors une classe de jongleurs ambulants qui chantaient ces légendes de ville en ville, dans les contrées de langue provençale, et même, à ce qu'il paraît, au delà des Pyrénées, en Aragon et en Catalogne.

Ces faits, auxquels je pourrais au besoin en ajouter plus d'un autre, ne laissent, ce me semble, aucun doute sur la conclusion très-générale que j'en veux tirer. Ils prouvent que, bien avant le douzième siècle, où commence la période des troubadours, il y eut, dans la littérature populaire du Midi, diverses compositions de forme épique, diverses fictions romanesques, les unes fondées sur des traditions gallo-romaines, les autres tirées des légendes de saints, plusieurs ayant rapport aux guerres et aux affaires des chrétiens avec les Arabes d'outre les Pyrénées.

Assez peu importe ici la question du mérite poétique de ces compositions : on peut toutefois faire observer que celles dont nous pouvons juger supposent dans leurs auteurs et dans les populations parmi lesquelles elles circulaient un sentiment épique assez développé.

Maintenant, pour ramener ces faits divers à la question particulière qui nous occupe, ces populations provençales qui, aux neuvième, dixième et onzième siècles, avaient des légendes pieuses, des fables héroïques entées sur des traditions nationales, des fictions romanesques dans lesquelles les Arabes jouaient un grand rôle, ces populations perdirent-elles tout à coup, au douzième siècle, le goût et la

capacité épiques dont elles avaient fait preuve auparavant? Cessèrent-elles brusquement d'avoir besoin de fables, de fictions, de traditions historiques poétisées? ou bien les poëtes de l'époque, les troubadours, bien que d'ailleurs beaucoup plus cultivés que leurs devanciers, n'avaient-ils plus la faculté de satisfaire ce besoin?

Ces questions ne sont pas sans intérêt, et il n'est pas difficile d'y répondre.

Il est vrai que les idées et les mœurs chevaleresques qui, dès le douzième siècle, commencèrent à régner dans le midi de la France, furent l'occasion d'une grande révolution dans la poésie. L'amour étant devenu le principe absolu de toute moralité, de tout mérite, et le culte des dames le but idéal de tout homme qui visait à la renommée, la poésie, organe de ces sentiments nouveaux, de cet enthousiasme de galanterie devenu l'âme de la haute société, prit de là de nouvelles tendances et un nouveau caractère. L'expression délicate, ingénieuse, harmonieuse, élégante de l'amour, devint le but le plus élevé de cette poésie qui, se repliant, pour ainsi dire, du monde extérieur sur le cœur humain, y chercha et y émut des points qui n'avaient pas encore été touchés. Les genres lyriques prirent dès lors, dans le sentiment et le goût des classes cultivées, une prépondérance décidée sur les genres épiques. Toutefois ceux-ci ne furent point abandonnés; et l'époque des troubadours n'eut pas seulement ses compositions narratives, ses fictions romanesques, ses fables hé-

roïques, ses pieuses légendes, comme les époques précédentes ; elle les eut avec quelques-uns des raffinements et des perfectionnements qui s'étaient d'abord introduits dans les genres lyriques.

Le mouvement de la première croisade fut beaucoup plus général et plus profond encore dans le Midi de la France que nulle autre part ; et le génie épique, eût-il jusque-là sommeillé dans ce pays, s'y serait éveillé au bruit d'un pareil événement, d'un événement qui ébranlait si fort toutes les imaginations.

Il y eut, en effet, en provençal, diverses tentatives poétiques pour célébrer cet événement, pour en perpétuer la mémoire, et l'histoire a gardé le souvenir de quelques-unes de ces tentatives.

Je ne m'arrêterai point au poëme dans lequel les historiens du temps nous apprennent que Guillaume VIII, comte de Poitiers, le plus ancien des troubadours connus, de retour de sa désastreuse expédition de 1101, en tourna les malheurs en ridicule. Il n'est pas sûr que cette pièce de vers fût de forme narrative et d'une certaine étendue. Ce n'était peut-être qu'une saillie toute lyrique, d'humeur cynique et bouffonne, dans le goût de quelques autres pièces qui nous restent de lui.

Mais il y eut, en provençal, un récit poétique des événements de la première croisade infiniment plus regrettable que la pièce de Guillaume de Poitiers, lyrique ou narrative : ce fut celui de Bechada.

La plupart des historiens de la poésie française

ont parlé d'un Bechada de Tours en Touraine, auquel ils attribuent un poëme en langue française sur la première croisade, et qu'ils signalent, en conséquence, comme le plus ancien poëte français mentionné par l'histoire.

Il y a dans ce témoignage des méprises grossières désormais assez généralement reconnues. Le Bechada dont il s'agit était non pas de la ville de Tours en Touraine, mais de la bourgade des Tours en Limousin. Il se nommait Grégoire des Tours, Bechada n'étant qu'un surnom ou sobriquet de famille. Le prieur de Vigeois, qui parle de lui dans son intéressante chronique, et qui avait pu le voir ou du moins en entendre parler par des hommes qui l'avaient vu, nous en apprend tout ce que nous en savons.

Il le donne pour un chevalier de beaucoup de talent naturel, et qui avait même quelque teinture des lettres latines. Il ne dit point expressément que Grégoire ait été de la première croisade; mais l'ensemble de ses paroles semble impliquer ce fait particulier. Quoi qu'il en soit, frappé des grands événements de cette expédition, Grégoire voulut en célébrer la mémoire dans un récit populaire en vers et dans sa langue maternelle. Jaloux de donner à son travail toute la perfection possible, il y mit douze ans entiers; et l'on ne saurait douter que l'ouvrage ne fût très-considérable, puisque le chroniqueur qui en parle le qualifie d'énorme volume.

On ne sait pas si le récit de Bechada était purement et strictement historique ou entremêlé de fables

et de particularités merveilleuses. Cette dernière hypothèse est la plus probable.

Ce grand travail de Grégoire Bechada des Tours embrassait l'ensemble des événements de la première croisade; mais d'autres poëtes, doués d'un sentiment plus juste de la nature et de la destination de l'épopée et des chants épiques, traitèrent isolément les incidents les plus mémorables de la sainte expédition. Ainsi, par exemple, le siége d'Antioche, si remarquable par les héroïques efforts qu'il coûta aux croisés, fut chanté au moins une fois, et très-probablement plus d'une fois, par des romanciers inconnus voisins de l'événement.

Un de ces chants, sans doute un des plus anciens, est implicitement désigné par un poëte subséquent, et sous le titre de chronique d'Antioche, comme l'un des modèles des romans épiques en tirades monorimes. C'était de cette chronique, ou de quelque autre composition du même genre, que l'on avait tiré l'aventure fausse ou vraie, mais célèbre au moyen âge, de Golfier de Tours et de son lion. Ce Golfier, à peine connu des historiens, est fameux chez les romanciers provençaux. Il rencontra, dit-on, un jour un lion aux prises avec un énorme serpent enlacé autour de lui, et qui était sur le point de l'étouffer. Il tua le serpent; et le lion reconnaissant ne voulut plus le quitter, et lui tint plusieurs années fidèle compagnie. A la fin, Golfier s'étant embarqué dans un vaisseau où l'on ne voulut pas recevoir son lion, le pauvre animal se jeta à la nage pour suivre son libérateur

et se noya. Les romanciers attribuent à ce même Golfier d'autres aventures et des exploits dont il n'est pas question dans l'histoire : ils en font un des héros de la conquête d'Antioche, particularités qui semblent constater suffisamment le caractère plus ou moins romanesque des chants épiques où il s'agissait de lui et du siége d'Antioche.

Ces récits, ces chants provençaux relatifs à la première croisade, n'étaient pas une nouveauté dans la littérature provençale du douzième siècle. Ils n'y étaient que la continuation naturelle de ces autres chants, de ces autres récits plus anciens, destinés à rappeler aux populations méridionales de la France leurs guerres et leurs démêlés avec les Sarrasins d'Espagne.

Le mouvement de la première croisade une fois ralenti, ces guerres et ces démêlés redevinrent, dans le Midi, le principal mobile des vertus et de la bravoure chevaleresques. Les seigneurs du Midi continuèrent à intervenir, comme ils y étaient accoutumés depuis longtemps, dans les expéditions des princes chrétiens de la péninsule contre les Arabes ou les Maures; et ces expéditions restèrent un des thèmes favoris de la poésie narrative, des chants épiques des Provençaux.

Ainsi, par exemple, Guillaume VI, seigneur de Montpellier, ayant marché, en 1146, au secours d'Alphonse VII, roi de Castille, l'aida à prendre, sur les Arabes, la ville d'Almérie, et se distingua fort dans le long siége que soutint cette ville. Ses ex-

ploits, en cette occasion, furent célébrés dans un poëme provençal, dont Gariel, le plus ancien historien municipal de la ville de Montpellier, qui avait eu ce poëme sous les yeux, a seul parlé. Il en a dit à peine quelques mots, mais assez toutefois pour indiquer que l'auteur de ce poëme avait relevé le fond historique de son sujet de traits et d'incidents romanesques. Il s'était, à ce qu'il paraît, particulièrement évertué à décrire un combat singulier dans lequel le brave Guillaume, après de grandes prouesses, avait à la fin vaincu un guerrier Maure, espèce de Goliath pour la force et la taille, et qui, insolent comme tous les géants Sarrasins, ses ancêtres et ses pareils, avait grièvement insulté l'armée chrétienne par ses bravades. Nul doute que diverses autres expéditions chevaleresques des seigneurs provençaux contre les Maures, antérieures ou postérieures à celle de Guillaume VI, n'aient été, comme celle-ci, le sujet de divers poëmes également historiques pour le fond, mais également entremêlés de circonstances fabuleuses.

Tous ces faits, fussent-ils les seuls à citer pour prouver que la littérature provençale du douzième siècle, celle des troubadours proprement dite, ne fut pas dépourvue de compositions narratives, le prouveraient assez : ils suffiraient pour démentir le phénomène supposé d'un peuple exclusivement adonné à la poésie lyrique, au milieu des circonstances les plus favorables, je dirais presque les plus urgentes, pour lui inspirer le goût de l'épopée. Mais il y a

d'autres preuves et des preuves plus directes, plus irrécusables encore, de ce que je veux dire. Je les trouve dans le témoignage des troubadours : leur poésie lyrique fourmille de citations, d'allusions, de réminiscences, qui supposent nécessairement et par conséquent démontrent de la manière la plus expresse la coexistence d'une poésie épique riche et variée. Je n'ai point cherché à faire un relevé complet de ces allusions des troubadours à des productions narratives, à des romans épiques longs ou courts, tous signalés comme plus ou moins célèbres, dans les pays de langue provençale, comme journellement récités ou lus dans les villes et les châteaux. J'ai pourtant tiré de celles de ces allusions que j'ai recueillies une liste fort nombreuse de compositions romanesques de divers genres, et les résultats de cette liste étant d'un véritable intérêt dans la question actuelle, je ne crains pas de m'y arrêter un instant.

Je dois d'abord prévenir que je ne comprendrai point, pour le moment, dans cette liste, les romans karlovingiens et de la Table-Ronde : je persiste à en supposer l'origine encore ignorée et en litige. Je n'y admettrai que des romans sur l'origine provençale desquels il ne peut guère y avoir de contestation raisonnable, puisqu'il n'en est question que dans des monuments provençaux et chez des populations de langue provençale. Or, ainsi réduite, la liste que j'ai dressée des productions romanesques connues et citées par les troubadours est encore de plus de cent.

Il faut dire d'abord que de ces cent romans, il y en a beaucoup qui ne sont désignés que de la manière la plus vague, par les simples noms des héros, ou de quelqu'un des personnages qui y figurent, personnages fantastiques, inconnus, dont le nom ne dit rien. Je ne m'arrête point à des indices si fugitifs ; il n'y a aucun parti à en tirer.

Mais, à côté de ces allusions insignifiantes comme trop sommaires, s'en trouvent d'autres intéressantes pour l'histoire de l'épopée provençale, et même, comme nous le verrons un peu plus tard, de l'épopée du moyen âge. Ces allusions désignent, en effet, les poëmes auxquels elles s'appliquent par des particularités caractéristiques, qui les distinguent nettement les uns des autres, qui en indiquent parfois l'idée principale, la situation dominante, celle autour de laquelle se groupent toutes les autres. Le même roman revient plus ou moins fréquemment dans ces allusions, ce qui fournit un indice de son plus ou moins de célébrité. Enfin, les pièces lyriques dans lesquelles se rencontrent les allusions dont il s'agit appartenant, pour la plupart, à des troubadours dont l'époque est plus ou moins connue, on a les dates approximatives de ces allusions, et par là des dates auxquelles on peut être sûr qu'existaient déjà les romans désignés.

Maintenant, pour résumer en peu de mots les diverses conséquences de ces allusions, relativement à la question particulière qui nous occupe, voici ce que je n'hésite pas à affirmer.

1° Parmi ces cent romans provençaux dont l'existence est démontrée par les citations qu'en font les troubadours, il y en a au moins une dizaine indiqués comme plus populaires, plus célèbres que les autres, et que tout annonce avoir été composés dans la première moitié du douzième siècle. De ce nombre étaient l'histoire amoureuse de Landric et d'Aia, la belle d'Avignon; celle de Seguin et de Valence, et celle encore d'un certain André de France, mort d'amour pour je ne sais quelle reine du pays, et fréquemment cité comme le plus parfait modèle des amants.

Outre ceux des cent romans cités qui roulaient ou semblaient rouler sur des sujets de pure invention, il y en avait d'autres ayant pour base des événements tirés de l'histoire ou de la mythologie grecques, de l'histoire romaine, de la Bible. Quelques-uns peut-être se rattachaient à des traditions gauloises : tel, par exemple, semblerait avoir été celui dans lequel il était raconté, dit le troubadour qui le cite, comment les Rémois chassèrent Jules-César de leurs murs.

Plusieurs paraissent se rapporter à des événements historiques qu'il est malaisé de déterminer. Il en est un, par exemple, auquel Gancelm Faydit, troubadour distingué, fait allusion et même une allusion assez détaillée, et dont je ne sais point deviner le sujet. « L'empereur, dit-il, ayant vaincu et » pris le roi allemand, le mit à traîner la charrette et » le harnais, et le captif, regardant tourner la roue,

» chantait sa misère et pleurait le soir au manger. »

Enfin, parmi tous ces romans perdus, il y en a quelques-uns dont le motif et l'argument piquent plus particulièrement la curiosité et font davantage regretter la perte. Voici, par exemple, sept vers assez curieux de Perdigon, autre troubadour connu. Ces vers semblent faire allusion à quelque histoire romanesque de saint Nicolas de Barri, le patron des nautonniers.

« Nicolas de Barri, s'il eût vécu longtemps, serait » devenu un savant homme. Il était resté longtemps » sur mer, entre les poissons, et savait qu'il y mour- » rait une fois ou l'autre. Il ne voulait pas cependant » revenir de ce côté, et s'il revint, il retourna bien » vite mourir là-bas sur la mer, sur la grande mer » dont il ne put plus sortir. »

Je n'insiste pas davantage sur les allusions signalées : j'y reviendrai, pour en examiner et en préciser les conséquences relativement à la question particulière que je me suis donnée à résoudre. Ce que j'en ai dit me paraît suffire pour démontrer d'une manière vague et générale qu'il y eut, aux douzième et treizième siècles, dans la littérature des troubadours, des compositions romanesques, des romans épiques.

Mais peut-être y a-t-il ici une difficulté, une objection à prévenir : peut-être la perte de tant d'ouvrages, répandus sur une assez grande étendue de pays, et qui ne remontent pas à des temps très-reculés, paraîtra-t-elle un fait peu vraisemblable, et cette réflexion jettera-t-elle de l'incertitude ou de

l'obscurité sur la valeur historique des allusions relatives à ces ouvrages.

Il est facile de dissiper ce scrupule. D'abord, les romans de tout genre diversement mentionnés par les troubadours n'ont pas tous péri ; il s'en est conservé quelques-uns, assez pour garantir, si cela pouvait être nécessaire, la propriété et le sens historiques des allusions qui s'y rapportent, et de toutes les allusions de même espèce.

Quant à ceux des romans en question qui sont véritablement perdus, il y a pour en expliquer la perte autant de raisons que l'on en peut convenablement exiger. Je me bornerai ici à en signaler rapidement quelques-unes.

La monstrueuse guerre des Albigeois, qui détruisit la civilisation du Midi, porta aussi un coup mortel à sa littérature. La domination française s'étant établie dans le pays, les classes élevées s'y trouvèrent bientôt dans la nécessité d'adopter le français pour langue : le provençal, l'idiome des troubadours, idiome très-délicat, et du système grammatical le plus raffiné, cessa d'être cultivé, d'être une langue écrite; il resta l'idiome des masses, dans la bouche desquelles il devait se corrompre et se dénaturer de plus en plus.

L'abandon du provençal par les hautes classes de la société était déjà une énorme chance de destruction pour les ouvrages écrits en cette langue, pour les romans comme pour les autres. Mais ce n'était pas la seule, ni même la plus grande. Sous les auspices

de la domination française, l'autorité pontificale prit un grand pouvoir dans le Midi : elle y trouva beaucoup à faire et y fit beaucoup, surtout au détriment de la littérature.

Indépendamment de ce qu'il y avait, dans la poésie des troubadours, de nombreuses satires contre les papes et une tendance générale fort hostile à la cour de Rome, il existait, en provençal, une multitude de livres de croyance hétérodoxe, relatifs à l'hérésie albigeoise ou à d'autres. On avait traduit en cette langue des portions de la Bible, tout le nouveau Testament et plusieurs des évangiles apocryphes, entre autres celui de l'enfance de Jésus-Christ. Tout cela, au jugement des papes, était pire encore que des satires. Ils essayèrent donc de se débarrasser de tous ces livres qui leur déplaisaient, et entreprirent contre la littérature provençale, déjà morte ou mourante, une sorte de guerre systématique, dont l'histoire de ces temps, si incomplète qu'elle soit, a gardé quelques vestiges.

On peut compter parmi les actes de cette guerre l'institution d'une université à Toulouse, vers le milieu du treizième siècle. Dans la bulle de cette institution, le pape Honorius IV recommande emphatiquement aux étudiants l'étude du latin et l'abandon de l'idiome vulgaire, de cet idiome proscrit, dont la liberté, la satire et l'hérésie avaient fait leur organe. A l'instigation des papes, diverses mesures furent prises, par les autorités civiles pour la destruction de tous les livres hérétiques en langue vulgaire, et

parmi ces livres, on comprenait les traductions de la Bible et des Évangiles, et tout ce qui pouvait porter quelque atteinte à la considération de la cour romaine. On ne saurait évaluer ce qui se perdit de monuments de l'ancienne littérature provençale, par suite de cette persécution inquisitoriale; mais on ne peut douter qu'il n'en périt un grand nombre. Le temps, l'incurie, le vandalisme des guerres de religion au seizième siècle, ont comblé ces pertes; et peut-être est-il plus étonnant d'avoir encore quelques ouvrages provençaux de tout genre que d'en avoir tant perdu; et il n'y a certainement rien à conclure de ces pertes contre le fait que je veux établir, en affirmant que l'épopée romanesque fut un des genres de poésie cultivés par les troubadours.

Cette assertion ne doit pas être restreinte aux principaux de ces genres; elle s'étend à tous, jusqu'aux plus petits, jusqu'à ceux qui ont toujours passé sans contestation pour français d'origine et de caractère, je veux dire jusqu'à ces petits contes, si célèbres dans la vieille littérature française sous le titre de fabliaux.

Les troubadours aussi firent des fabliaux, et je ne balance pas à croire qu'ils en donnèrent les modèles. Il en reste encore quelques-uns d'entiers, et de quelques autres des fragments qui font singulièrement regretter tout ce qui s'est perdu de l'ancienne littérature provençale, en ce genre comme dans tous les autres. Parmi ceux de ces contes que je connais, il y en a un très-piquant de Vidal de Bezandun,

troubadour qui vivait dans la seconde moitié du treizième siècle. C'est l'histoire, peut-être vraie au fond, d'un seigneur catalan, d'humeur très-jalouse, et qui prend une femme, la plus belle, la plus aimable, la plus sage du monde. Cette femme est disposée d'abord à l'aimer plus qu'il ne mérite; mais à la fin, piquée de se voir l'objet de soupçons injurieux, elle se venge en écoutant un des nombreux chevaliers qui lui font la cour, et se conduit si adroitement qu'elle fait rouer son mari de coups par ses propres domestiques, dans un moment critique où celui-ci s'était flatté de la surprendre.

Un autre fabliau à tous égards plus intéressant encore que celui-là, mais dont on n'a qu'un fragment, est attribué à Pierre Vidal de Toulouse, l'un des troubadours célèbres de la seconde moitié du douzième siècle. C'est un récit allégorique, ou, pour mieux dire, mythologique, dans lequel l'auteur a mis en scène et décrit avec le plus grand détail les êtres fantastiques dans lesquels les troubadours avaient personnifié leurs idées d'amour et de galanterie. Car, suivant un penchant naturel à l'humanité, ces poëtes avaient traduit leurs doctrines en une sorte de mythologie qui en était l'expression symbolique.

Une notion plus détaillée de ces contes ou fragments de contes serait ici hors de place : je ne voulais qu'en noter l'existence; je me contenterai, pour me rapprocher de mon objet, d'ajouter que l'élégance singulière, la légèreté, la grâce et la facilité mélodieuse de ces petites compositions, supposent

nécessairement une longue culture du genre auquel elles se rapportent.

Je pourrais me dispenser de citer un fait général et abstrait, en preuve d'une opinion que je viens d'établir sur des faits spéciaux. Toutefois, ne croyant pas qu'il puisse y avoir des raisons superflues contre des erreurs accréditées et invétérées, je citerai aussi le fait dont je veux parler, d'autant mieux qu'il est par lui-même d'un certain intérêt pour l'histoire de la littérature provençale.

Les petits contes galants, folâtres ou sérieux, étaient si bien un des genres ordinaires de la poésie provençale des douzième et treizième siècles, que les poëtes qui les cultivaient formaient une classe à part, distinguée par un nom particulier des troubadours proprement dits. Dans son acception rigoureuse, ce mot de troubadour (*trobaire* en provençal) ne désignait que les poëtes adonnés aux genres lyriques, et, plus strictement, ceux d'entre eux qui composaient des chants d'amour. Quant aux poëtes adonnés à la composition de petites pièces de forme narrative, on leur donnait un nom équivalent à celui de *nouvellistes*. C'est ce qui résulte clairement d'une courte notice sur un poëte provençal assez obscur, nommé Élias Fonsalada, de Bergerac en Périgord, qui fut, dit son vieux biographe, non pas un bon troubadour (*trobaire*), mais un (bon) faiseur de nouvelles (*noellaire*).

Après des preuves si diverses et si directes de la culture des genres de poésie narrative par les trou-

badours, j'éprouve une sorte d'embarras d'en avoir encore une à rapporter. Ce qui me rassure un peu, c'est qu'elle est frappante et n'est pas longue.

J'ai parlé souvent des jongleurs ou chanteurs ambulants des compositions poétiques des troubadours. Tout ce qu'un troubadour pouvait faire, un jongleur devait le chanter ou réciter en public. Ce que l'on sait de la variété des fonctions et des attributions du jongleur est donc une donnée certaine pour évaluer la diversité des compositions du troubadour. Or, il y a, dans la poésie provençale, diverses pièces et une multitude de passages isolés qui constatent que la récitation de romans et de maintes autres compositions du genre narratif était dans les attributions du jongleur et faisait une partie essentielle de son art. De tous ces passages, je n'en citerai qu'un seul, qui a le double mérite d'être court et précis. Je le tire d'une pièce de ce même Vidal de Bezandun, dont j'ai parlé tout à l'heure, et cette pièce est une espèce d'instruction ou de leçon en forme, que Vidal est censé donner à un jongleur qui, en se présentant à lui, s'est annoncé dans les termes suivants :

« Je suis un homme adonné à la jonglerie du
» chant; et je sais dire et conter des romans, maintes
» nouvelles et d'autres contes bons et gracieux, ré-
» pandus en tous lieux, aussi bien que des vers et
» des chansons d'amour de Giraud de Borneil et
» d'autres. »

Si donc il était vrai que les troubadours n'eussent

été pour rien dans la création et la culture de l'épopée chevaleresque, ce ne serait du moins pas faute d'avoir connu, aimé et cultivé beaucoup d'autres genres de narration et de fictions poétiques. J'espère montrer qu'ils ont eu aussi leur part, et une grande part, aux romans du cycle de Charlemagne et de la Table-Ronde.

CHAPITRE XXIX.

ORIGINE DE L'ÉPOPÉE CHEVALERESQUE.

II. — Romans karlovingiens.

Je crois avoir prouvé, dans ce qui précède, qu'à dater du neuvième siècle, époque à laquelle remontent les premiers essais de leur littérature, jusqu'à la période des troubadours inclusivement, les populations provençales (c'est-à-dire toujours celles de tout le midi de la Gaule ou de la France) eurent des compositions narratives, des romans épiques de divers genres. Il me faut maintenant aborder la question plus restreinte, plus spéciale, et par là même plus importante et plus difficile, dont la première n'était que le préliminaire ; il me faut prouver ce que je n'ai fait encore qu'affirmer : que les Provençaux ont eu une part à l'invention et à la culture des romans épiques du cycle karlovingien et du cycle breton.

Je suivrai, dans cette nouvelle discussion, le même ordre dans lequel j'ai déjà parlé des romans chevaleresques. J'examinerai l'influence provençale d'abord sur ceux du cycle de Charlemagne, puis sur ceux du cycle breton; et, dans l'un et l'autre, je suivrai les sous-divisions que j'y ai précédemment établies. Ainsi, dans le cycle des romans karlovingiens, je considérerai en premier lieu ceux

qui ont rapport aux guerres des chrétiens de la Gaule contre les Sarrasins ou les musulmans d'Espagne ; en second lieu, viendront ceux qui ont pour sujet des révoltes des chefs de province contre les descendants de Charlemagne, révoltes qui amenèrent la dislocation de la monarchie karlovingienne.

Les premiers étant de beaucoup les plus nombreux, les questions qui s'y rapportent sont naturellement les plus difficiles et les plus compliquées. Pour chercher, autant qu'il est en moi, à les simplifier et à les préciser, je dois rappeler les divers points de la grande fable héroïque qu'ils forment par leur liaison, leur suite et leur ensemble. Les ayant déjà développés ailleurs, je n'ai besoin ici que d'en signaler rapidement les principaux, ceux sur lesquels va porter la discussion ultérieure.

Les fictions les plus célèbres des romanciers karlovingiens ont pour base quatre événements, ou, pour mieux dire, quatre séries d'événements capitaux :

1° L'enfance et la jeunesse de Charlemagne, dont les romanciers et les poëtes populaires s'emparèrent comme d'un thème mystérieux qui leur était abandonné par les chroniqueurs, lesquels n'en surent rien ou n'en voulurent rien dire.

2° Des expéditions de tout point fabuleuses de Charlemagne devenu roi, expéditions ayant pour objet la conquête des reliques de la passion de Jésus-Christ, d'abord sur les musulmans de la terre sainte, puis sur ceux de l'Espagne.

3° L'expédition historique du même monarque

contre ces derniers, expédition terminée par le désastre fameux de Roncevaux.

4° Enfin les guerres diverses à la suite desquelles les chrétiens de la Gaule conquirent sur les Sarrasins la Provence, la Septimanie, Narbonne et la Catalogne; guerres toutes attribuées, par anachronisme, à Charlemagne et à Louis le Débonnaire.

Les romans dont les exploits des chrétiens, dans ces dernières guerres, ont fourni le sujet, ont été groupés ensemble, et forment, dans le cycle général des romans karlovingiens, un cycle particulier désigné par le nom de Guillaume au Court-nez. Tous les héros de ce cycle ne composent qu'une seule et même famille, dont Aymeric de Narbonne est supposé le chef, et dont Guillaume est le plus glorieux descendant.

Tel est, en résumé, le cercle dans lequel roulent les principaux romans épiques karlovingiens qui subsistent encore aujourd'hui, et dans l'invention et la culture desquels il s'agit de constater l'intervention des Provençaux.

Il me faut pour cela revenir aux allusions fréquentes faites par les troubadours, dans leurs chants lyriques, aux compositions épiques qui formaient l'autre moitié de leur poésie. J'en ai déjà cité, et en grand nombre, qui constatent l'existence d'une foule de compositions narratives de toute dimension et de tout genre. Mais j'ai fait abstraction de beaucoup d'autres, et précisément de celles qui prouvent qu'il y eut, en provençal, des récits roma-

nesques sur tous les mêmes points de cette fable karlovingienne sur lesquels il existe encore des romans en vieux français.

Je trouve au moins quinze troubadours qui ont fait mention de romans provençaux sur les quatre séries d'événements que j'ai distingués tout à l'heure comme thème des romans karlovingiens; et chacun de ces quinze troubadours ayant fait plusieurs fois allusion au même roman, ou une seule fois à plusieurs romans divers, il en résulte que la somme totale de ces allusions est d'environ cinquante, et je ne les ai point toutes recueillies; je n'ai guère tenu compte que de celles que j'ai rencontrées un peu fortuitement en cherchant autre chose.

De ces allusions, les unes, comme on doit s'y attendre, sont vagues et fugitives, et il n'y a pas grand parti à en tirer pour l'histoire. On doit seulement en conclure que les romans auxquels elles se rapportaient devaient être très-populaires et très-généralement connus, puisque les plus légers indices suffisaient pour les rappeler à l'imagination.

Mais plusieurs des allusions dont il s'agit sont, au contraire, assez précises et assez développées pour constater que ceux des romans provençaux auxquels elles s'appliquaient étaient, sinon pour les détails et les accessoires, au moins pour l'ensemble et le fond, tout à fait conformes à ceux que l'on a encore aujourd'hui sur les mêmes sujets.

Ainsi, par exemple, la fable singulière du séjour et des aventures de Charlemagne encore adolescent

à la cour de l'émir des Arabes andalousiens est clairement indiquée dans le passage suivant d'une chronique en vers provençaux, écrite vers 1220. C'est un éloge de Charlemagne, « lequel, dit le chroni» queur, vainquit Aigolan, et enleva de la cour de » Galafre, le courtois émir de la terre d'Espagne, » Galiane, la fille du roi Bramant. » C'est là, en substance, l'histoire de la jeunesse de Charlemagne, développée dans d'autres romans encore aujourd'hui existants, et l'indice positif d'un roman provençal construit sur les mêmes données.

Je ne trouve, dans les poëtes provençaux, qu'une ou deux allusions rapides à l'expédition supposée de Charlemagne, contre le géant Ferabras, pour reconquérir les reliques de la Passion, que ce formidable géant sarrasin avait enlevées de Rome. Mais, sur ce point, nous avons mieux que des allusions; nous avons le roman même, ou l'un des romans auxquels ces allusions se rapportent. J'y reviendrai tout à l'heure.

Quant aux passages des troubadours relatifs à la déroute de Roncevaux, à la mort de Roland et des onze autres paladins, ils sont nombreux et tous plus ou moins expressifs. Les uns, bien que fugitifs, ont quelque chose de solennel ou de passionné qui atteste tout à la fois et la renommée de l'événement, et la grande popularité des romans auxquels il avait donné lieu. D'autres, plus détaillés, retracent les principales circonstances du fait, et font voir par là que les romanciers provençaux avaient eu pour ma-

tière de leurs récits les mêmes fictions et les mêmes traditions que les romanciers français.

Peut-être ne sera-t-il pas hors de propos de citer quelques-uns de ces passages, tant des plus énergiques et des plus vifs, que des plus circonstanciés. On jugera mieux par là de leur caractère et de leur portée.

« Chevaliers, souvenez-vous de Roland, qui fut » vendu pour de viles pièces de monnaie, » s'écrie Gavaudan le Vieux, troubadour, auteur de quelques pièces remarquables.

Pierre Cardinal, le plus élégant et le plus ingénieux des troubadours satiriques, a rapproché la trahison de Ganelon et celle de Judas. « Tous les » deux, dit-il, trahirent en vendant; l'un vendit le » Christ, l'autre les Paladins. »

Giraud de Cabroiras, dans une pièce très-curieuse, qui est une instruction adressée à son jongleur, et dans laquelle il cite une multitude de romans grands et petits, que tout jongleur devait être en état de réciter pour être réputé habile, parle aussi d'un roman qu'il désigne par le titre : *Les Grands Gestes* ou *De la Grande Histoire de Charles*, et dont il indique rapidement, en ces termes, les circonstances principales : (Là est raconté) « comment Charles, par sa » valeur, entra de force en Espagne; comment à Ron» cevaux les douze compagnons frappèrent force » coups mortels et périrent ensuite injustement, » livrés par Ganelon le traître à l'émir (d'Espagne) » et au bon roi Marsile. »

C'est là un résumé aussi fidèle qu'il peut l'être en si peu de lignes du roman français de Roncevaux.

Il me reste à signaler les allusions faites par les troubadours aux compositions romanesques de leur littérature, ayant pour sujet les exploits d'Aymeric de Narbonne et de Guillaume au Court-nez contre les Sarrasins d'Espagne.

Il n'y a rien de particulier à en dire : il en est de celles-là comme des précédentes. Elles sont assez nombreuses, assez variées, assez précises pour démontrer les plus grands rapports entre les romans provençaux auxquels elles s'appliquaient, et les romans français que nous connaissons sur les mêmes personnages. Elles témoignent hautement qu'Aymeric de Narbonne, Arnaut de Berlande et surtout Guillaume au Court-nez, furent, pour tout le midi de la France, des héros presque aussi populaires que Roland lui-même. Il y est question du siége d'Orange par les Sarrasins ; de tout ce que le preux Guillaume eût à souffrir durant ce siége ; du secours qu'il fut obligé d'aller demander à Louis le Débonnaire, et à la tête duquel il revint battre les infidèles ; en un mot, de tout ce qu'il y a de plus important et de plus longuement développé dans le roman français de Guillaume au Court-nez.

Personne, je le présume, ne se figurera que les romans auxquels les troubadours songeaient dans ces allusions fussent des romans français ou en toute autre langue que le provençal : l'hypothèse serait par trop aventurée. Les populations, les classes aux-

quelles s'adressaient les pièces de poésie qui contiennent ces allusions, n'avaient, aux époques dont il s'agit, aucune connaissance du français, ni le moindre motif de le savoir. Ce serait un fait inouï, inconcevable, que des allusions si fréquentes, si familières, se rapportassent à des compositions en une autre langue et d'une autre littérature que celles même auxquelles appartenaient les chants lyriques où elles se rencontrent et où elles figurent comme un accessoire, comme un ornement convenus.

Les romans dont ces allusions supposent et prouvent l'existence étaient indubitablement des romans en provençal, aussi bien que tant d'autres dont j'ai déjà parlé, qui ont donné lieu à des allusions de tout point semblables, et dont on ne peut douter qu'ils ne fussent bien provençaux, la littérature provençale étant la seule qui offre des vestiges de leur existence et de leur ancienne renommée.

Je n'insiste pas davantage sur la réfutation directe d'une hypothèse désespérée. Parmi les raisons et les faits qui vont suivre, il n'y en aura pas un seul qui ne soit une démonstration nouvelle de l'impossibilité d'une telle hypothèse.

Je reviens donc aux allusions citées des troubadours à des romans provençaux sur les guerres des chrétiens de la Gaule avec les Sarrasins d'Espagne, pour essayer d'en préciser les résultats historiques.

Les romans provençaux dont il s'agit pouvaient différer, par les détails, par les accessoires, des romans français ou autres, aujourd'hui existant sur

les mêmes sujets. Mais, par tout ce qu'il y a de plus significatif dans les allusions citées, il est constaté que les romans correspondants des deux langues reposaient sur le même fond, sur les mêmes données traditionnelles historiques ou fabuleuses; que dans les uns et dans les autres, les mêmes actions et le même caractère étaient attribués aux mêmes personnages; en un mot, qu'il ne pouvait guère y avoir, entre les uns et les autres, que des variétés de rédaction.

Il y a donc ici une chose évidente : c'est que, de ces ouvrages appartenant à deux littératures différentes et ayant de tels rapports entre eux, les uns devaient être les originaux, les modèles; les autres des imitations, des traductions; mais lesquels étaient les copies? Voilà la question importante.

Je suppose un moment qu'il n'y ait, pour résoudre cette question, que des raisons générales de vraisemblance, raisons qui, dans une question obscure et difficile, comme celle qui nous occupe, ne sont pas tout à fait sans importance, et voyons en faveur de qui, des Français ou des Provençaux, seraient ici ces raisons.

Les populations de langue provençale ayant toujours été plus directement intéressées que les Français aux guerres avec les Arabes, y ayant toujours joué un plus grand rôle, chez lequel de ces deux peuples était-il le plus naturel que les traditions relatives à ces guerres devinssent un thème de poésie?

Les Provençaux eurent des compositions romanesques où les Arabes d'Espagne étaient mis en

scène; ils célébrèrent la première expédition chrétienne contre les musulmans de Syrie, et tout cela, à des époques où l'on ne voit encore, chez les Français, rien qui puisse passer pour l'ombre ou le germe d'une littérature. Cela étant, auxquels, des Français ou des Provençaux, y a-t-il plus de vraisemblance historique à attribuer l'invention de compositions romanesques sur la lutte des chrétiens de la Gaule avec les musulmans d'outre les Pyrénées?

Enfin, pour abréger un peu, à l'époque à laquelle appartiennent les romans français du cycle karlovingien, les Français avaient pris des Provençaux tout le système de leur poésie lyrique; ils en avaient tout adopté, les formes, le langage et les idées. Cela reconnu, lequel des deux partis est le plus historique, le plus rationnel, de supposer que celui des deux peuples qui avait devancé l'autre dans la carrière de la poésie, qui lui en avait donné les types lyriques, lui en donna de même les types épiques, ou de croire que les Provençaux, originaux et maîtres dans un genre, furent, dans l'autre, copistes et imitateurs serviles?

Les faits précédents excluent rigoureusement cette dernière hypothèse : nous avons trouvé, chez les Provençaux, diverses compositions romanesques antérieures aux romans du cycle karlovingien, et qu'il n'y a ni moyen ni prétexte de prendre pour autre chose que pour un produit original, pour un développement spontané de la poésie provençale.

Il serait facile de donner plus de poids à ces rai-

sons générales, en les développant davantage; mais j'aime mieux essayer d'en trouver de plus spéciales.

L'âge comparé des romans provençaux et français du cycle karlovingien, si on le connaissait avec une certaine précision, donnerait la solution de la question établie. Malheureusement on ne le sait ni des uns ni des autres. Il y a cependant des motifs réels pour regarder les Provençaux comme les plus anciens.

Parmi les divers troubadours qui y ont fait allusion, comme nous avons vu, les cinq plus anciens sont Bertrand de Born, Arnaud Daniel, Raymbaud de Vaqueiras, Aimeric de Pegulhan et Gavaudan le Vieux. Ces cinq troubadours moururent, les uns avant la fin du douzième siècle, les autres dans les dix ou quinze premières années du treizième. Presque toutes les pièces que l'on a d'eux appartiennent au douzième siècle, et quelques-unes remontent, selon toute apparence, assez haut vers son milieu. Or, ces pièces renfermant les allusions citées, elles en marquent ainsi la date, sinon précise, du moins approximative. J'ai la conviction de les faire plutôt trop récentes que trop anciennes en les renfermant dans l'intervalle de 1190 à 1200.

Mais les romans auxquels se rapportaient ces allusions étaient nécessairement encore plus anciens. Il leur avait fallu un certain laps de temps pour acquérir la célébrité, en quelque sorte proverbiale, dont ces allusions étaient la suite et la preuve. Je supposerai ce laps de quinze à vingt ans, et c'est, ce me semble, le faire aussi court que possible. Il y

avait donc au moins quelques-uns des romans provençaux du cycle karlovingien dont la composition devait remonter à 1170.

Or, il est extrêmement douteux qu'à cette époque il y eût déjà, en français, je ne dis pas des compositions en vers, il y en avait indubitablement, mais des compositions poétiques, des chants d'amour et de bravoure chevaleresque, formant par leurs rapports et dans leur ensemble un système de poésie. Chrétien de Troies est le premier poëte français dont on puisse rattacher les ouvrages à des dates approximatives. Or, rien n'autorise à en faire remonter aucun aussi haut que 1170. D'ailleurs, les fît-on tous remonter à cette dernière époque ou plus haut encore, ces ouvrages de Chrétien, loin de prouver l'initiative des Français dans le genre épique, prouveraient bien plutôt et beaucoup mieux celle des Provençaux. En effet, dans le roman épique, comme dans les chants lyriques, il est certain et il serait facile de prouver que Chrétien a subi l'influence des troubadours, et n'a été, en plusieurs choses, que leur imitateur.

Les conjectures que l'on peut faire sur les époques respectives des romans provençaux et français du cycle karlovingien favorisent donc l'opinion de l'antériorité et de l'originalité des premiers.

Mais il y a, dans la substance même et dans divers traits de ces romans, d'autres raisons et des raisons plus intimes et plus directes encore en faveur de leur origine provençale. J'en ai déjà indiqué ra-

pidement quelques-unes : j'y reviendrai ici d'une manière plus formelle.

J'ai parlé à plusieurs reprises de cette expédition fabuleuse de Charlemagne en Espagne, entreprise dans la vue de reconquérir les reliques de la passion, que le géant Ferabras, fils de l'émir arabe de l'Espagne, avait enlevées de Rome; et j'ai dit tout à l'heure que l'on avait encore, sur ce sujet, un roman provençal, dont j'aurai un peu plus tard à m'occuper en détail. J'ajouterai ici que ce roman existe aussi en français : or, il n'y a pas lieu de douter que ce ne soit une version, je dirais presque un calque du premier; et là-dessus du moins, sur ce point particulier du cycle karlovingien, l'originalité du romancier provençal relativement au français peut être établie d'une manière positive.

Mais il n'est pas à beaucoup près si aisé de constater l'influence que peuvent et doivent avoir eue les romans karlovingiens provençaux aujourd'hui perdus sur les romans français du même cycle encore subsistants. S'il est possible de reconnaître l'origine provençale de ces derniers, ce n'est qu'autant qu'ils en renferment en eux-mêmes des signes et des vestiges. Or, ces vestiges ne sauraient être bien faciles à découvrir dans des ouvrages de la nature de ceux dont il s'agit, c'est-à-dire dans des ouvrages où le costume, la géographie et l'histoire sont violés avec une licence souvent si gratuite, qu'elle a l'air d'être volontaire et systématique.

Toutefois, la chose n'est pas impossible. Il y a,

par exemple, dans les romans français du cycle de Guillaume au Court-nez, des particularités qui témoignent clairement qu'ils ont dû être, pour la plupart, primitivement composés dans le Midi et en provençal. Un aperçu de l'histoire de ces romans, si incomplet qu'il doive être, tient de si près à la question présente qu'il me paraît devoir l éclaircir un peu.

Guillaume surnommé le Pieux fut, comme on sait, et comme je l'ai rappelé plusieurs fois, un ancien chef, probablement de race franke, auquel Charlemagne donna le commandement militaire du royaume d'Aquitaine, en 783, dans un moment où ce royaume était fortement menacé, d'un côté par les Arabes, de l'autre par les populations basques, vraisemblablement alliées avec les Arabes. Guillaume justifia les espérances de Charlemagne, et se conduisit en héros. Il repoussa ou contint les Basques dans les Pyrénées. Il perdit, il est vrai, contre les Arabes la sanglante bataille d'Orbieu, près de Narbonne; mais il en eut plus tard mainte revanche glorieuse, et finit par porter les armes aquitaines au delà des Pyrénées. Il prit, à la suite d'un siége mémorable, l'importante ville de Barcelone, dont la conquête devait entraîner celle de la Catalogne entière.

Dans le cours rapide de ces guerres avec les Arabes, Guillaume se fit une renommée populaire de bravoure, et fut célébré par toutes les populations voisines des Pyrénées, comme le héros et le sauveur du pays. Cependant, bientôt dégoûté de la gloire et

du monde, il se retira, en 805, dans un désert des Cévennes, où il fonda un monastère qui prit son nom, et dans lequel il mourut, sous l'habit de moine, on ne sait trop à quelle époque.

Les populations du Midi composèrent sur les exploits, les fatigues, les traverses et la retraite pieuse de ce brave chef, divers chants épiques qui se conservèrent longtemps par tradition, et qui, comme tous les chants de cette espèce, de vaguement et largement historiques qu'ils devaient être d'abord, devinrent de plus en plus romanesques et fabuleux.

Ce n'est que par une sorte d'accident heureux pour l'histoire de l'épopée karlovingienne, et plus strictement de l'épopée provençale, que l'on a des notions positives sur l'existence de ces chants. C'est un moine du monastère de Saint-Guilhem qui en a parlé en termes formels, bien qu'un peu paraphrasés, dans une vie latine de Guillaume le Pieux. J'ai déjà cité ce passage plus haut; mais il revient ici trop à propos pour que je ne le cite pas de nouveau. Le voici donc :

« Quelle est, dit l'agiographe, quelle est la danse » de jeunes gens, l'assemblée de gens du peuple ou » d'hommes de guerre et de nobles, quelle est la vi» gile de sainte fête, où l'on n'entende pas chanter » doucement et en paroles modulées, quel et com» bien grand fut Guillaume? avec quelle gloire il » servit l'empereur Charles? quelles victoires il rem» porta sur les infidèles? tout ce qu'il en souffrit, » tout ce qu'il leur rendit? »

Il était difficile de mieux attester la popularité des chants épiques, auxquels les exploits de Guillaume donnèrent lieu, dans les contrées qui en furent le théâtre. Quant à la date de ce témoignage, date qui implique celle des chants auxquels ils se rapportent, c'est une question plus douteuse. Une seule chose est certaine, c'est que la biographie dont ce passage fait partie est antérieure au onzième siècle ; elle est donc au moins du dixième. C'est donc aussi l'âge des chants dont elle fait mention.

On s'aperçoit bien vite, en parcourant cette biographie, que son auteur avait emprunté plusieurs traits de ces mêmes chants populaires dont il signale l'existence. Ainsi, par exemple, il suppose tout le midi de la Gaule, la Provence et la Septimanie, occupés par les Arabes, sous le commandement d'un émir, assez étrangement nommé Thibaut. Il fait résider ce chef à Orange; il fait assiéger et prendre cette ville par Guillaume. Tous ces faits, inconnus aux historiens, sont longuement développés dans le roman de Guillaume au Court-nez. Ils en font la base.

Or, les chants épiques, ces chants du dixième siècle, dont ces faits avaient été tirés, étaient indubitablement d'origine méridionale : leur sujet, leur objet le disent assez, et le moine de Saint-Guilhem l'atteste. On ne peut donc guère douter que du moins les données fondamentales, les matériaux primitifs du roman de Guillaume au Court-nez, ne soient provençaux.

Maintenant ce roman de Guillaume, tel qu'il existe aujourd'hui en français, présente une singularité que j'ai déjà notée en passant, mais sur laquelle il importe de revenir d'une manière plus expresse. A une époque qu'il ne s'agit pas encore de déterminer, toutes les traditions poétiques, tous les chants épiques sur les exploits du duc Guillaume le Pieux, ont été amalgamés avec d'autres traditions, enveloppés et comme fondus dans d'autres chants populaires, dans d'autres fables romanesques, relatifs à d'autres incidents des guerres du Midi contre les Arabes, et à la conquête de la Septimanie et de Narbonne. Cette conquête a été attribuée à un comte, à un paladin du nom d'Aymeric, dont on a fait la souche d'une nombreuse lignée de héros qui se signalent tous par de grands exploits contre les Sarrasins. On a fait de Guillaume le Pieux un des fils de ce comte Aymeric; on lui a donné pour frère le fameux Gérard de Roussillon. En un mot, les personnages romanesques les plus célèbres du cycle karlovingien ont été groupés autour d'Aymeric de Narbonne, comme ses proches ou ses descendants; toutes leurs prouesses ont été rattachées aux siennes, et toutes les guerres postérieures à la conquête de Narbonne ont été considérées comme le complément ou comme des épisodes de cette conquête. Il ne faut pas oublier de noter que cet Aymeric du roman de Guillaume au Court-nez meurt de blessures reçues dans une grande bataille contre les Sarrasins.

Il ne s'agit pas d'examiner ici jusqu'à quel point

a été ingénieuse ou heureuse cette tentative pour coordonner, dans un seul et même ensemble, toutes les traditions poétiques, toutes les fables romanesques relatives aux guerres des chrétiens de la Gaule contre les Arabes d'Espagne. Je me borne à remarquer que cette tentative était tout à fait dans la nature des choses, et l'on peut être sûr qu'elle ne fut faite que dans un pays où il y avait déjà beaucoup de chants ou de romans épiques détachés sur les divers incidents de l'événement général auquel ces chants et ces romans se rapportaient tous. Il n'est donc pas indifférent, dans la question actuelle, de savoir où a été faite la tentative dont il s'agit, si ç'a été dans le Nord ou dans le Midi. Or, c'est sur quoi il ne peut y avoir beaucoup d'incertitude.

Ce n'est pas sans motif que le nom d'Aymeric de Narbonne a été donné à ce père prétendu de Guillaume le Pieux, à ce chef imaginaire de toute la glorieuse lignée des héros chrétiens vainqueurs des Maures. Plus l'application de ce nom était arbitraire, fausse et bizarre, et plus il est évident qu'elle avait un motif privé et local. Nul doute que le romancier qui hasardait ce baptême romanesque n'eût en vue par là de flatter la vanité et de rehausser la gloire des seigneurs de la maison de Narbonne. Il y eut une multitude de romans chevaleresques inspirés par le même motif; c'est un fait auquel j'ai déjà touché ailleurs, et dont il serait aisé de donner beaucoup de preuves.

Cela étant, les époques où l'on trouve, dans la

maison de Narbonne, des seigneurs du nom d'Aymeric, doivent fournir des données pour découvrir celle où ce nom fut employé comme une espèce de lien poétique pour unir et rapprocher des traditions, des fables romanesques jusque-là détachées.

Il y a deux Aymeric que le romancier, auteur de cette fiction, peut également avoir eus en vue : l'un est Aymeric I, déjà vicomte de Narbonne en 1071, et qui, de 1103 à 1104, alla guerroyer en terre sainte, et y mourut au bout d'un ou deux ans.

Aymeric II, son fils, lui succéda, et fut tué, en 1134, en Catalogne, dans la sanglante bataille de Fraga, gagnée par les Arabes sur les chrétiens.

Ce fut la fille d'Aymeric II qui lui succéda, cette même Ermengarde, célèbre dans l'histoire de la poésie provençale, et dont la cour fut fréquentée par les troubadours les plus renommés du douzième siècle. Tout autorise ou oblige à croire que ce fut quelqu'un de ces troubadours qui, pour flatter Ermengarde et célébrer la gloire de son père et de son aïeul, morts tous les deux en combattant les infidèles, donna leur nom à un premier conquérant de Narbonne, chef supposé de leur race, et vanta ainsi leur bravoure et leurs exploits dans la bravoure et les exploits de ce dernier.

Ainsi donc, ce n'est pas seulement le fond primitif du roman actuel de Guillaume au Court-nez qui doit être réputé provençal, c'est ce qu'il y a de plus caractéristique dans sa composition; c'est la fiction qui lui donne une sorte d'unité, en en rapprochant

tous les personnages, en les faisant tous membres d'une seule et même famille.

Ce n'est pas tout, et j'ajouterai qu'en dépit de toutes les modifications, de toutes les altérations qu'il a dû subir pour arriver à sa forme actuelle, ce même roman présente encore, dans ses diverses parties, beaucoup de particularités qui confirment les preuves générales de son origine provençale. Ainsi, par exemple, beaucoup de noms de lieux ou de personnes, qui sont significatifs et forgés, ont été évidemment forgés en provençal.

Il y a aussi çà et là, dans ce roman, à travers beaucoup de géographie imaginaire et fabuleuse, comme dans toutes les compositions du même genre, quelques descriptions de lieux si exactes, ou circonstanciées de telle sorte, qu'elles n'ont pu être tracées que d'après nature et par des hommes qui avaient vu les objets dont ils parlaient. Telles sont, par exemple, les descriptions de Nîmes, d'Orange et de plusieurs localités voisines.

Enfin on trouve, dans ce même roman, des incidents qui ne sont que l'amplification de traits historiques connus de la courtoisie et des mœurs chevaleresques du Midi. Un passage remarquable en ce genre est celui qui a rapport au mariage d'Aymeric de Narbonne avec une princesse, fille de Didier, roi des Lombards (à laquelle, par parenthèse, le romancier a donné le nom d'Ermengarde). Aymeric l'envoie demander à Pavie par une députation de ses plus braves chevaliers. Tout se passe selon ses vœux,

et la belle Ermengarde lui est accordée pour femme. Mais la mission des chevaliers n'en a pas moins été un moment sur le point de tourner fort mal : il y a eu entre eux et le roi de Pavie un démêlé des plus étranges.

Le roi, pour faire preuve de magnificence et de générosité envers les députés d'Aymeric, veut les *conraier* richement, c'est-à-dire leur fournir gratis tout ce qui peut leur être nécessaire ou agréable; mais, dans les mœurs provençales, ce qu'il était beau et chevaleresque d'offrir, il était beau et chevaleresque de le refuser. Les chevaliers d'Aymeric déclarèrent donc qu'ils sont tous de riches et puissants barons, et n'ont que faire de l'hospitalité du roi. Le roi est piqué du refus; mais il ne se tient pas pour battu : il essaye de contraindre les chevaliers à accepter ses offres, et voilà entre eux et lui une guerre d'un genre tout nouveau.

Il fait assembler les marchands de Pavie et leur ordonne de vendre toute chose à si haut prix, que les chevaliers étrangers n'y pouvant atteindre, soient réduits à tout accepter du roi. Les marchands ne se le font pas dire deux fois : ils se mettent à vendre leurs denrées à des prix extravagants; mais les chevaliers achètent et payent tout, sans daigner seulement prendre garde que tout est un peu cher.

Le roi, de plus en plus blessé, fait alors publier dans Pavie une défense rigoureuse de vendre à aucun prix aux chevaliers d'Aymeric du bois pour leur cuisine. Pour le coup, ceux-ci sont un peu embar-

rassés. Ils mangeraient bien de la chair crue, plutôt que d'accepter la table du roi; mais ils ont peur qu'une telle action ne leur soit reprochée, comme une action de sauvages.

Un des chevaliers propose d'aller tuer le roi au milieu de sa cour; mais cet avis paraissant un peu hasardeux ou du moins prématuré, un autre en ouvre un meilleur, qui est adopté. Les chevaliers achètent un tas prodigieux de noix et de tasses, de vases de bois de toute espèce; ils font de tout cela un feu de cuisine à brûler tout Pavie, et continuent à faire si bonne chère, qu'ils finissent par affamer la ville. Le roi est forcé de s'avouer vaincu, et, plein d'admiration pour les vainqueurs, il n'a, dès ce moment, plus rien à leur refuser.

Je le répète, ces luttes de fierté, d'orgueil et d'ostentation de magnificence, étaient dans les mœurs provençales, et le trait du roman d'Aymeric qui vient d'être cité n'est que la paraphrase pure et simple d'une aventure racontée par le Prieur du Vigeois, dans sa chronique, comme ayant eu lieu entre un vicomte de Limoges et le fameux Guillaume VIII, comte de Poitiers. Or, c'est dans les pays où elle était arrivée, et dans les mœurs desquels elle était, qu'une pareille aventure dut naturellement entrer dans la poésie romanesque. Il y a une invraisemblance manifeste à la supposer racontée pour la première fois dans un roman français.

Je ne pousserai pas plus loin ces sortes de preuves; il faudrait, pour leur donner toute l'autorité dont

elles sont susceptibles, entrer dans la discussion minutieuse de beaucoup de particularités sur lesquelles je pourrai revenir plus convenablement quand j'en serai à l'analyse même des ouvrages où elles se font remarquer. Il me suffit de les avoir présentées ici d'une manière générale.

Maintenant, je reviens à l'hypothèse dans laquelle j'ai raisonné et discuté jusqu'à présent, pour la rectifier un peu, car elle est susceptible de l'être et en a besoin. Dans les limites où je l'ai prise, elle ne serait point assez favorable à l'opinion que je tiens pour la vérité. En effet, j'ai eu l'air de supposer jusqu'ici que les Provençaux n'avaient eu, sur les guerres des chrétiens de la Gaule avec les Arabes d'Espagne, que des romans, les mêmes, au moins pour le fond, que les romans français encore aujourd'hui existants sur les mêmes sujets. J'ai eu l'air d'admettre que, dans les deux littératures, le cycle de l'épopée karlovingienne était resté circonscrit dans les mêmes limites, avait roulé sur les mêmes arguments historiques, sur les mêmes fictions, sur les mêmes traditions populaires.

Il n'en est point ainsi : le cycle de l'épopée karlovingienne fut, en provençal, plus étendu et plus varié qu'en français. Il comprenait divers romans auxquels on ne connaît point de pendants en français, et dont il n'y a, par conséquent, pas lieu de révoquer en doute l'originalité. Ainsi donc, en admettant, contre toute vraisemblance et contre des faits positifs, que les Provençaux n'eurent aucune part à la

création de ceux des romans karlovingiens dont il a été question jusqu'à présent, il n'en serait pas moins constaté qu'ils en eurent d'autres. Les historiens en citent plusieurs, tous divers de ceux dont il a été parlé, et qui tous firent partie d'un cycle karlovingien provençal.

Il existe une chronique sommaire des comtes de Toulouse, écrite au quatorzième siècle. C'est une maigre et sèche notice des principaux événements de la vie de chaque comte, à commencer par Torsinus, qui est un personnage fabuleux, et sur le compte duquel le chroniqueur n'a eu, par conséquent, que des fables à citer. Il nous apprend lui-même qu'il avait tiré ces fables d'un livre des conquêtes de Charlemagne. Or, ce livre était un roman dans lequel il était amplement raconté comment Charlemagne, repassant les Pyrénées, après avoir conquis toute l'Espagne, vint conquérir successivement, en Gaule, les villes de Bayonne, de Narbonne, et toute la Provence. Torsinus ayant été son plus glorieux soutien dans toutes ces conquêtes, ce fut en récompense de ces services qu'il reçut le comté de Toulouse, où il continua à faire bravement la guerre aux Sarrasins.

Chaque seigneur féodal un peu puissant trouvait aisément un romancier pour faire remonter son lignage jusqu'à quelqu'un de ces vieux héros qui avaient pris des villes ou gagné des batailles sur les Sarrasins. Je ne sais quel romancier flattait ici le comte de Toulouse de la même manière que d'autres flattèrent les seigneurs de Narbonne.

Je dis d'autres, car le roman de Guillaume au Court nez n'était pas le seul où fussent célébrées les prouesses de ce premier Aymeric de Narbonne, le prétendu auxiliaire de Charlemagne dans ses conquêtes sur les Sarrasins. Le savant Cattel possédait une copie et cite quelques vers d'un second roman sur les exploits de ce même Aymeric; roman qui avait été composé en 1212 par un troubadour nommé Aubusson, de Gordon, en Quercy.

Un troisième roman dont Aymeric est encore le héros, et qui n'a rien de commun non plus avec celui de Guillaume au Court-nez, c'est le roman de Philomena, qui subsiste encore dans le texte provençal et dans une version latine récemment publiée par le professeur Ciampi, de Florence. Ce n'est qu'une plate légende monacale ayant pour sujet principal la fondation du monastère de la Grasse, près de Narbonne, et dans laquelle sont racontés épisodiquement le siége de Narbonne et les batailles livrées par Charlemagne, durant ce siége, aux Sarrasins de la Septimanie et d'outre les Pyrénées.

Dans sa forme actuelle, ce roman ne remonte guère au delà du treizième siècle; mais il renferme diverses traditions historiques qui semblent remonter jusqu'à l'époque même de la domination arabe en Septimanie. Il est question, par exemple, d'émirs ou de rois sarrasins de différentes villes de cette contrée, d'Uzès, de Nîmes, de Lodève, de Béziers, etc., c'est-à-dire précisément de toutes les villes où il est

constaté que les dominateurs musulmans eurent des officiers civils et militaires. C'est, à ma connaissance, l'unique vestige qui existe dans notre histoire d'une statistique de la Septimanie sous les Arabes.

Le président de Fontette cite, comme ayant appartenu à M. de Galaup, noble provençal qui avait formé un recueil intéressant de curiosités littéraires, un roman épique, selon toute apparence, beaucoup plus important que tous ceux dont je viens de faire mention. Il roulait sur les guerres que Charlemagne était supposé avoir faites contre les Arabes, en Provence, aux environs d'Arles, et il paraît que l'un des principaux incidents de ces guerres était le siége d'une ville de Fretta, fameuse dans les romans karlovingiens, et que l'on suppose être la même que celle de Saint-Remy.

Enfin, les troubadours aussi font allusion à des romans épiques en provençal, qui furent de même des extensions ou des variantes de l'épopée karlovingienne. Ils font allusion, par exemple, à des récits fabuleux sur la longue et dure captivité de Charlemagne en Espagne.

On voit donc, et c'est un fait qu'il n'y a pas moyen de méconnaître, que le cycle de l'épopée karlovingienne a été plus large et plus complexe dans la poésie provençale que dans la poésie française. C'est-à-dire, en d'autres termes, qu'il était plus original et plus ancien dans la première que dans celle-ci; car c'est, en général, dans les contrées où les traditions et les fictions poétiques ont eu le plus

de développements et de variantes, qu'il faut en chercher le berceau.

Un fait particulier qui me paraît coïncider avec les faits littéraires pour prouver que les romans héroïques du cycle karlovingien furent plus répandus et plus populaires au Midi qu'au Nord, c'est qu'il y eut, dans le premier, plus de monuments et de localités décorés des noms des héros de ces romans. Ce serait une liste curieuse et assez longue, je crois, que celle des tours, des cavernes, des rochers et des sites remarquables qui portèrent au moyen âge le nom de l'immortel paladin. Il n'y eut pas jusqu'à des portions de mer auxquelles ce nom ne fût donné. Au douzième et au treizième siècle, par exemple, le golfe de Lyon fut appelé *la mer de Roland*.

Et il ne faut pas croire que ce soit uniquement à dater de l'époque des romans aujourd'hui connus sur le paladin que l'on trouve des localités remarquables illustrées de son nom ; le fait remonte beaucoup plus haut ; il remonte à des temps où l'on peut être sûr qu'il n'y avait guère sur Roland d'autres poésies que des chants populaires fort simples et fort grossiers. Ainsi, par exemple, dans un acte de donation de l'an 918, il est fait mention d'un lieu nommé la roche de Roland (Roca Orlanda, en latin barbare), dans le voisinage de Brioude, en Auvergne.

L'imposition de ces noms romanesques à des lieux, à des objets que l'on voulait signaler, est la preuve certaine de l'existence d'une poésie populaire

dans laquelle ces noms étaient célébrés. C'était comme une traduction de cette même poésie dans une langue plus solennelle et plus populaire encore.

Dans tout ce que je viens de dire de l'influence des Provençaux sur l'invention et la culture de l'épopée karlovingienne, j'ai eu exclusivement en vue la portion de cette épopée qui roule sur les guerres des chrétiens de la Gaule avec les Arabes d'Espagne. Je n'ai point parlé de cette autre partie de la même épopée destinée à célébrer les querelles des monarques karlovingiens avec leurs chefs de province. Je n'ai point dit ce que les Provençaux avaient fait ou pu faire pour celle-là. Mais là-dessus je n'ai que peu de mots à dire : il ne s'agit, pour moi, que d'appliquer rapidement à ce côté de la question les faits précédemment établis, les observations déjà développées.

Et d'abord, quant au fait général sur lequel roulent les romans épiques de cette seconde classe, c'est dans le Midi qu'il se manifeste le plus tôt et avec le plus d'éclat. C'est là que se trouvent les chefs entreprenants qui se révoltent les premiers contre leurs monarques. C'était donc aussi là que les entreprises et les succès de ces chefs avaient naturellement le plus de chances de devenir des thèmes d'épopée; et tout annonce que la chose se passa en effet de la sorte.

Les principaux romans karlovingiens de cette seconde classe sont ceux de Gérard de Vienne ou de Roussillon, ceux d'Élie de Saint-Gilles et de son fils

Aiol, ceux de Renaud de Montauban ou des quatre fils d'Aimon.

Or, les troubadours ont fait à tous ces divers romans des allusions de la même nature et de la même valeur que celles qu'ils ont prodiguées à propos des romans sur les guerres des Sarrasins et des chrétiens. Les nouvelles allusions dont il s'agit sont des mêmes troubadours que les autres; elles sont des mêmes dates; elles assignent donc aux compositions auxquelles elles se rapportent une ancienneté égale à celle des précédentes.

Enfin l'un des romans signalés par ces allusions, et l'un des plus intéressants, existe encore dans son texte provençal; c'est un monument de plus pour justifier les allusions qui s'y rapportent, et par là même toutes les allusions pareilles.

Je discuterai, dans le prochain chapitre, les preuves de l'intervention des Provençaux dans la composition des romans de la Table Ronde,

CHAPITRE XXX.

ORIGINE DE L'ÉPOPÉE CHEVALERESQUE.

III. — Romans de la Table-Ronde.

En prouvant, comme je crois l'avoir fait, que les Provençaux eurent des épopées originales sur les divers incidents historiques ou fabuleux de la lutte des chrétiens des Gaules avec les Arabes d'Espagne, je n'ai prouvé qu'une chose en elle-même très-vraisemblable. Dès l'instant où il y avait dans la littérature de ces peuples des épopées romanesques, il était parfaitement naturel que quelques-unes au moins de ces épopées roulassent sur des guerres importantes, et qui avaient été, durant près de deux siècles, pour le Midi, un motif constant d'inquiétudes religieuses et politiques, et d'héroïques efforts.

Il n'en est plus de même quand il s'agit d'épopées dont le sujet est ou a l'air d'être pris de l'histoire de quelques peuplades des Bretons insulaires du sixième siècle. On ne découvre pas si aisément quels motifs les populations méridionales de la Gaule pouvaient avoir d'aller chercher des sujets de poésie romanesque hors de chez elles, dans une histoire tout à fait étrangère à la leur; histoire qui n'avait d'ailleurs rien de frappant, rien de merveilleux, rien qui dût naturellement porter d'autres peuples à s'en oc-

cuper, à la dénaturer par des fables. La nationalité est, comme nous l'avons vu, une des conditions, un des caractères de l'épopée primitive. Or il n'y avait, pour les peuples de langue provençale, rien de national dans les traditions historiques des Bretons insulaires, ni même de ceux de la Gaule.

Cette observation, je ne le dissimule point, est une difficulté à résoudre dans l'histoire de l'épopée provençale; mais ce n'est point une difficulté insoluble, ni même aussi grave qu'elle peut le paraître au premier coup d'œil. J'essayerai d'abord de constater les faits, sans égard au plus ou moins de facilité qu'il peut y avoir de les expliquer. La raison en fût-elle encore plus obscure, il faudra bien les admettre, s'ils sont prouvés.

J'ai divisé les romans épiques de la Table-Ronde en deux classes : la première, de ceux qui n'ont aucun rapport à l'histoire du Saint-Graal; la seconde, de ceux qui roulent sur cette histoire. Je suivrai cette division dans l'examen où je vais entrer, de la part qu'eurent les Provençaux à la composition des épopées de la Table-Ronde, en commençant par celles de ces épopées qui ne se rapportent point au Saint-Graal, et sont, selon toute apparence, les plus anciennes de tout le cycle.

Pour préciser, autant que possible, l'objet de cette discussion, je la bornerai d'abord à un point unique et spécial; je la bornerai à l'histoire d'un seul des romans de la Table-Ronde, mais du plus célèbre de tous, et de l'un des plus anciens. Le résultat de cette

discussion particulière m'abrégera et me facilitera la recherche d'un résultat plus général.

Le roman dont je veux parler est celui de Tristan. Il n'est pas aisé aujourd'hui de se faire une idée du succès et de la renommée de cet ouvrage, à l'époque de son apparition et durant tout le reste du moyen âge. Il pénétra dans toutes les contrées de l'Europe, sans en excepter la Scandinavie et l'Islande; dans toutes il fut traduit, imité ou refait; dans toutes il fit les délices de toutes les classes, mais particulièrement des plus élevées; dans toutes enfin il fut, pour les masses, une source de chants populaires. On ne citerait pas, depuis ce que l'on nomme la renaissance des lettres, une composition poétique qui ait eu la même fortune.

Indépendamment des pures et simples traductions de l'histoire de Tristan, il y en a différentes versions, diverses rédactions, qui varient entre elles par les accessoires et les détails, mais roulant toutes sur un même fond primitif, n'étant toutes que le développement des mêmes situations principales.

Sans prétendre avoir fait un compte exact de ces différentes rédactions, j'en puis indiquer sept, dont les unes existent encore aujourd'hui en entier, tandis que l'on n'a des autres que des fragments plus ou moins longs. De ces rédactions, soit entières, soit incomplètes, deux sont en prose et cinq en vers. Toutes sont imprimées, les unes déjà depuis longtemps, les autres depuis des époques récentes; de sorte qu'il n'y a aucune difficulté particulière à se

les procurer toutes pour les étudier et les comparer. Voici, avant de passer outre, la liste de ces sept différentes rédactions de la fable chevaleresque de Tristan, avec quelques désignations suffisantes pour les distinguer entre elles :

1° Une rédaction anglo-normande en prose, généralement attribuée à Luce, seigneur de Gast, près de Salisbury.

2° Une abréviation allemande, aussi en prose, qui paraît avoir eu pour base la rédaction précédente.

3° La rédaction en vers de Godefroy de Strasbourg, un des *minnesinger* les plus distingués de son temps.

4° La rédaction écossaise de Thomas d'Erceldoune, en stances symétriques de onze vers chacune.

Restent trois fragments des trois autres rédactions en vers, toutes trois en français.

Deux de ces fragments, dont le plus long est d'environ mille vers, ont été tirés d'un manuscrit de M. Douce, savant écossais, possesseur d'une bibliothèque riche en raretés.

Le troisième fragment, appartenant à une septième rédaction du Tristan, a été publié d'après un manuscrit de la bibliothèque du roi, à Paris. C'est le plus considérable des trois : il a près de quatre mille cinq cents vers.

Que ces sept diverses versions ou rédactions du roman de Tristan ne soient pas les seules qui aient existé ou qui existent peut-être encore, c'est ce que nous verrons mieux tout à l'heure. Tenons-nous-en, pour le moment, aux sept que je viens d'indiquer.

Aucune ne renferme en elle de particularités, ni de marques auxquelles on puisse la reconnaître pour le texte primitif du roman, pour le fond original exploité et varié par les six autres rédacteurs. Mais les dates relatives des sept rédactions citées, si on les savait, fourniraient implicitement le même résultat. Or, l'on peut essayer de coordonner ces dates, ou du moins la plupart.

Des sept rédactions désignées de l'histoire de Tristan, celle de Thomas d'Erceldoune, en écossais, est aujourd'hui celle sur laquelle on a le plus de lumières. C'est Walter Scott qui a publié cette rédaction, en l'accompagnant de diverses notices, tant sur l'auteur que sur l'ouvrage; notices qui ne laissent rien à désirer ni pour le goût ni pour la critique.

Il résulte de ses recherches sur Thomas d'Erceldoune, que ce poëte naquit vers l'an 1220 et mourut dans l'intervalle de 1286 à 1289. Si l'on suppose, comme il est naturel, qu'il écrivit son poëme dans la maturité de l'âge, de trente à quarante ans, par exemple, ce poëme dut être composé de l'an 1250 à 1260; mais on ne peut guère le faire plus ancien que le milieu du siècle, et je le supposerai de cette époque.

Ce point convenu, il faut savoir lesquelles des six autres rédactions sont antérieures, lesquelles postérieures à celle de Thomas. Or, il y en a deux sur lesquelles il ne peut y avoir doute à cet égard; en effet, les auteurs de l'une et de l'autre citent également un Thomas, qui, quand il s'agit d'un romancier, auteur

d'une histoire de Tristan, ne peut guère être un autre que Thomas d'Erceldoune.

Les deux rédacteurs qui citent ce dernier comme leur devancier sont Godefroy de Strasbourg et l'auteur anonyme de la rédaction à laquelle appartient le premier fragment du manuscrit de M. Douce. Ces deux rédactions, à quelque époque précise qu'elles appartiennent, sont donc certainement, l'une et l'autre, postérieures à l'an 1250.

Le second fragment de manuscrit de M. Douce ne présente aucune donnée d'après laquelle on puisse lui assigner une date; mais on s'assure aisément, par son caractère et son objet, que le Tristan dont il fit partie devait être postérieur non-seulement au Tristan de Thomas d'Erceldoune, mais à celui auquel appartient le premier fragment déjà cité. En effet, ce second fragment annonce un ouvrage ayant tous les caractères d'un abrégé, d'un résumé destiné à donner une idée vive et sommaire du sujet longuement détaillé dans le premier.

Reste maintenant à décider si l'énorme Tristan en prose est, de même, postérieur à celui de Thomas d'Erceldoune, ou si, au contraire, il serait plus ancien et lui aurait servi ou pu servir d'original.

Pour ceux qui pensent que le Tristan en prose fut composé par l'ordre du roi d'Angleterre Henri II, par conséquent de 1152 à 1188, la question est bientôt résolue. Mais j'ai déjà montré ailleurs que cette opinion est de tout point gratuite. Il est vrai qu'un chevalier Luce, seigneur d'un château de Gast, se

donne pour l'auteur du grand Tristan en prose, et prétend l'avoir traduit du latin, par l'ordre et pour l'amour d'un roi d'Angleterre du nom de Henri; mais il est vrai aussi que, dans le passage du roman où il dit cela, messire Luce dit d'autres choses fausses et absurdes, et Walter Scott n'a pas manqué d'énoncer sur ce messire Luce des doutes fort graves et très-motivés. « Ce Luce, dit-il, ce seigneur
» du château de Gast, semble tout aussi fabuleux
» que son château et que l'original latin de son ro-
» man. Pourquoi aurait-on composé au treizième
» siècle une histoire de Tristan en latin? Pour qui
» cette histoire aurait-elle été une source d'agré-
» ment ou d'instruction? »

Il y aurait encore plus d'un pourquoi à ajouter à ceux de Walter Scott; mais je veux, pour le moment, les laisser tous de côté et prendre Luce, seigneur de Gast, pour un personnage réel, qui dit quelque chose de vrai en affirmant qu'il a travaillé pour un roi du nom de Henri; mais au moins ne dit-il pas que ce soit pour Henri II, et c'est une invraisemblance de moins dans son témoignage.

Le roi Henri III, qui, dans sa majorité, régna de 1227 à 1272, patronisa beaucoup la littérature anglo-normande; et ce fut, tout oblige à le croire, plutôt pour lui que pour Henri II que put être composé le roman de Tristan. Mais comme ce règne comprend vingt-trois ans de la première moitié du treizième siècle, il serait possible que le roman en

trois ans, et par conséquent avant 1250, date convenue de celui de Thomas d'Erceldoune.

Ce n'est que sur le rapprochement et la comparaison des traits caractéristiques des deux productions que l'on peut asseoir une opinion motivée sur leur ancienneté relative. Mais, du moins, le résultat d'un pareil rapprochement est-il aussi clair et aussi certain que l'on puisse le désirer. Le Tristan de Thomas d'Erceldoune est une fable en vers, courte, simple et claire. Le Tristan attribué à Luce, seigneur de Gast, est une fable en prose, et en prose souvent recherchée et maniérée; c'est une fable d'une longueur démesurée, où toutes les données de la précédente sont amplifiées, paraphrasées, compliquées, surchargées d'ornements accessoires. Elle lui est donc certainement postérieure, ce qui, du reste, n'empêche nullement qu'elle n'ait été composée sous le règne d'un roi nommé Henri, pour la satisfaction de ceux qui tiennent à cette particularité comme à une donnée historique positive. De 1250, époque de la composition du Tristan de Thomas, à 1272, année de la mort de Henri III, il y a un intervalle de vingt-deux ans, intervalle bien suffisant pour la rédaction du Tristan de Luce de Gast, tout colossal qu'il est, car messire Luce nous apprend lui-même qu'il n'y mit que cinq ans.

Maintenant, la rédaction de ce même roman en prose allemande n'étant qu'une abréviation de celle en prose française, il s'ensuit que cette rédaction allemande est, comme son modèle, et plus encore que son

modèle, postérieure à celle de Thomas en écossais.

Sur six versions de la fable chevaleresque de Tristan, en voilà donc cinq que tout oblige à regarder comme postérieures à l'an 1250, époque la plus ancienne où l'on puisse raisonnablement mettre celle de Thomas, tandis que l'on pourrait, sans invraisemblance, la mettre quinze ou vingt ans plus tard.

Il ne me reste plus à parler que de la sixième version, de celle que représente le grand fragment du manuscrit de la bibliothèque du roi. C'est celle dont il est le plus difficile de déterminer l'âge, relativement à celle de Thomas d'Erceldoune. Toutefois, même là-dessus, il y a des conjectures très-plausibles à faire.

L'histoire littéraire ne fait mention que d'une seule rédaction de Tristan que l'on puisse proprement et strictement qualifier de française, c'est-à-dire ayant été composée en France et par un Français. C'est celle de Chrétien de Troies. Il paraît certain que ce poëte fécond composa aussi un Tristan; il nous l'apprend lui-même, et il n'y a aucune raison de suspecter son témoignage là-dessus.

Or, puisque l'on ne cite en français qu'une seule version de Tristan, et une version attribuée à Chrétien de Troies, ce n'est pas hasarder beaucoup que de regarder le fragment de la Bibliothèque du Roi comme une partie de cette version, et la représentant. Or, dans ce cas, bien que l'on n'ait aucun moyen de préciser la date de cette même version, on peut être sûr qu'elle est antérieure à celle de Tho-

mas d'Erceldoune. On peut la faire remonter jusque vers 1190, époque à laquelle il y a lieu de croire que Chrétien commença à se faire connaître par ses ouvrages. Dans cette hypothèse, le Tristan de Chrétien de Troies aurait devancé de plus d'un demi-siècle celui de Thomas l'Écossais. Mais assez peu importe ici le plus ou le moins; il suffit d'être sûr qu'il y eut une rédaction française de la fable de Tristan antérieure à 1250; que cette rédaction fut l'œuvre de Chrétien de Troies, et que le fragment cité de la Bibliothèque du Roi appartient vraisemblablement à cette rédaction.

Nous avons donc maintenant trois termes, trois époques approximatives auxquelles rapporter sept des principales rédactions de la fable chevaleresque de Tristan.

Une de ces rédactions peut être de la fin du douzième siècle ou du commencement du treizième, de 1190 à 1210. Une autre est de 1250 au plus tôt. Les cinq autres sont toutes plus ou moins postérieures à cette dernière, mais toutes néanmoins dans les limites du treizième siècle.

Je l'ai déjà dit, et c'est ici le cas de le répéter plus formellement, les sept rédactions que j'ai citées de la fable de Tristan ne sont très-probablement pas les seules qui aient existé dans l'intervalle de temps et dans les pays auxquels appartiennent celles dont j'ai parlé : mais ces dernières, étant les seules qui subsistent, sont aussi les seules dont on puisse déduire quelques notions pour l'histoire de la fable

célèbre sur laquelle elles roulent toutes. De tout ce que j'en ai dit jusqu'à présent, il résulte que Chrétien de Troies est le plus ancien de tous les rédacteurs connus et désignés de cette même fable, et par conséquent celui d'entre eux auquel on doit en attribuer l'invention, si l'on doit l'attribuer à l'un d'eux.

Mais il est une littérature dans laquelle personne n'a eu l'idée de chercher l'origine, la rédaction première de la fable dont il s'agit, littérature dans laquelle pourtant il est certain que cette même fable fit plus de bruit et plus tôt que dans aucune autre : c'est la littérature provençale. Les résultats des allusions et des témoignages des troubadours sur ce sujet sont d'un grand intérêt dans la discussion actuelle, et je dois les indiquer nettement. Je suivrai, pour cela, la même méthode dont j'ai fait usage pour établir la part des Provençaux à la culture de l'épopée karlovingienne.

Je trouve vingt-cinq troubadours qui ont fait, et plusieurs d'entre eux plus d'une fois, allusion à l'histoire de Tristan ; et leurs allusions sont, pour la plupart, précises et spéciales ; elles se rapportent aux points les plus célèbres de la fable, à ses incidents les plus caractéristiques, les plus minutieux, les plus délicats, de sorte qu'il ne peut y avoir aucun doute sur l'identité fondamentale de l'ouvrage auquel avaient trait ces allusions, et de toutes les rédactions de Tristan aujourd'hui connues. On pourrait, d'après tous ces passages de tant de troubadours, reconstruire un roman qui différerait assurément beaucoup, quant à la rédaction et aux détails, des romans con-

nus sur le sujet de Tristan, mais qui s'accorderait, pour le fond, avec ceux-ci, qui aurait le même nœud, le même dénoùment, les mêmes aventures principales et les mêmes acteurs. Il est évident, au nombre, à la précision, à la variété de ces allusions, que la composition romanesque à laquelle elles avaient rapport était tenue pour la plus célèbre de son genre, pour celle dont il était à la fois le plus agréable et le plus facile de réveiller le souvenir.

Maintenant, cette composition si admirée, si répandue parmi eux, les Provençaux l'avaient-ils prise de quelqu'une des rédactions citées tout à l'heure? C'est demander, en d'autres termes, à quelle date à peu près se rapportent les plus anciens passages des troubadours qui y font allusion. Or, c'est là une question à laquelle j'ai déjà répondu implicitement ailleurs, et il ne s'agit guère ici que de répéter ma réponse.

Des vingt-cinq troubadours, auteurs des allusions citées, il y en a dix au moins du douzième siècle, et morts ou ayant cessé de faire des vers avant le treizième. Parmi ces dix, les cinq plus anciens sont : Raimbaud d'Orange, Bernard de Ventadour, Ogier de Vienne, Bertrand de Born, Arnaud de Marueilh. Raimbaud d'Orange mourut vers 1173, à peine âgé de cinquante ans. Les pièces de poésie par lesquelles il se distingua comme troubadour sont des pièces d'amour, où il y a plus de mauvais goût et de bizarrerie que de tendresse, et qu'il est beaucoup plus naturel d'attribuer à sa jeunesse qu'à son âge avancé.

J'en supposerai les dernières seulement de dix ans antérieures à l'époque de sa mort, et je les supposerai toutes écrites de 1155 à 1165. Or, c'est dans une de ces pièces qu'il fait allusion au roman de Tristan, et une allusion qui se trouve être la plus détaillée, la plus spéciale, la plus stricte de toutes. Il existait donc, dans cet intervalle de 1155 à 1165, un roman provençal de Tristan, et il est même très-naturel de croire ce roman de quelques années antérieur à une allusion qui le suppose déjà célèbre et populaire. On peut donc, sans exagération et sans invraisemblance, l'admettre pour existant en 1150, époque où Raimbaud d'Orange avait plus de vingt ans, et avait déjà fait la plupart de ses vers.

Les mêmes rapprochements et les mêmes calculs, sur l'âge et la date des pièces des quatre autres plus anciens troubadours qui aient parlé de Tristan, confirmeraient tous le résultat que je viens d'énoncer : ils prouveraient de même, et plus positivement encore, que vers 1150 il y avait, dans la littérature provençale, un roman célèbre, intitulé Tristan, le même au fond que les autres romans connus sous ce titre.

Par la même méthode et avec le même genre de preuves, il serait facile de démontrer encore qu'il y eut en provençal, dans le cours du douzième siècle, plusieurs autres romans de la Table-Ronde, presqu'aussi célèbres que le Tristan, et pour en nommer quelques-uns, ceux de Gauvain, d'Erec et du roi Arthur. Ce dernier surtout paraît avoir été très-fa-

meux, puisqu'il donna lieu à une des expressions proverbiales les plus fréquentes dans les troubadours. D'après les romans composés sur ce roi, il n'était point mort ; il avait seulement mystérieusement disparu de la Grande-Bretagne, pour y revenir un jour ou l'autre régner de nouveau et en expulser les Saxons. Les Bretons, à ce que l'on disait, s'attendaient chaque jour et chaque année à le voir reparaître; et déjà bien des jours et des ans s'étaient écoulés dans cette attente, toujours vive et toujours trompée. De là les troubadours avaient nommé espérance bretonne toute espérance qui se prolongeait de même indéfiniment sans se réaliser jamais. Mais je crois pouvoir épargner au lecteur le détail de ces preuves; elles n'ajouteraient rien au seul résultat que je cherche et voudrais établir dans cette discussion.

Maintenant, c'est d'une manière et par des raisons un peu différentes que je vais tâcher de montrer la part qu'ont eue les Provençaux à ceux des romans de la Table-Ronde qui forment le cycle particulier du Graal.

Je suis obligé, et je crois bien faire, de rappeler, en peu de mots, quelques-unes des observations générales que j'ai eu déjà l'occasion de faire sur ce cycle du Graal, et sur les romans qui le composent. J'ai dit qu'il était en quelque sorte double, l'un anglo-normand ou breton, l'autre français ou gaulois. J'ai dit, et je persiste à croire, que ce dernier était le plus ancien des deux, qu'il avait servi de base, de

fond à l'autre, qui n'en était qu'une énorme amplification. J'ai nommé, comme les trois principaux et les plus anciens romans de ce cycle français du Graal, le Perceval de Chrétien de Troies, le Perceval et le Titurel de Wolfram d'Eschenbach, en allemand. Ainsi donc, la manière la plus directe et la plus positive de constater et d'apprécier l'influence des Provençaux sur les romans de ce cycle, en général, serait de démontrer l'origine provençale de ces trois derniers, auxquels semblent se rattacher tous les autres. Or, cela n'est pas impossible; je dirai plus, cela n'est pas difficile.

Mais il me faudra, pour cela, revenir par intervalles, et en aussi peu de mots que je le pourrai, sur des choses que j'ai dites précédemment, quand j'ai voulu donner une idée générale de la fable du Graal. Ce sont les deux romans de Titurel et de Perceval de Wolfram qui renferment les particularités caractéristiques au moyen desquelles il est possible d'arriver par degrés à la véritable origine de cette étrange fable, ou du moins à sa première rédaction connue.

D'après ces romans, une race de princes héroïques, originaire de l'Asie, fut prédestinée par le ciel même à la garde du saint Graal. Perille fut le premier des chefs de cette race qui, s'étant converti au christianisme, passa en Europe, sous l'empereur Vespasien. Il s'établit au nord-est de l'Espagne, dans cette partie de la péninsule nommée depuis la Catalogne et l'Aragon, et tenta le premier de convertir les païens de Saragosse et de Galice, auxquels il

fit la guerre dans cette vue. Son fils, Titurison, poursuivit cette guerre, et y obtint de nouveaux succès. Mais c'était au fils de ce dernier, c'était à Titurel qu'était réservée la gloire de soumettre les païens d'Espagne, et de conquérir leurs divers royaumes, et entre autres celui de Grenade. Il eut pour auxiliaires, dans ces différentes conquêtes, les Provençaux, les peuples d'Arles et les Karlingues, par lesquels il semble qu'il faille entendre les Franks ou les Gallo-Franks, sujets des princes karlovingiens.

Jusqu'ici l'histoire de la race des gardiens du Graal a exclusivement pour théâtre la Catalogne et l'Espagne. Il ne s'agit, dans cette histoire, que des guerres faites aux païens du pays, avec le secours des populations méridionales de la Gaule. La première idée qui se présente, à propos d'une pareille histoire, et dès l'instant où l'on veut supposer un motif et un but à son auteur, c'est qu'elle a été composée pour célébrer la piété et l'héroïsme de quelqu'une des races de princes chrétiens qui dominèrent en Espagne et s'y distinguèrent par des conquêtes sur les musulmans; et l'idée des rois d'Aragon et des comtes de Barcelone est celle qui se présente ici le plus convenablement, comme suite et complément de cette première hypothèse.

Cette hypothèse admise, une autre s'ensuit naturellement, c'est qu'une histoire fabuleuse comme celle-ci aura été plutôt inventée par quelqu'un des poëtes qui fréquentaient les cours des rois d'Aragon et des comtes de Provence que par tout autre poëte

étranger. Or, il n'y avait, aux époques et dans les cours dont il s'agit, d'autres poëtes que les Provençaux.

Ce n'est encore là, je l'avoue, qu'une présomption assez vague, mais qui prendra, je l'espère, peu à peu, l'autorité d'un fait, à mesure que nous entrerons davantage dans les données caractéristiques et dans les motifs des singulières fictions dont je voudrais découvrir l'origine. Je reviens un moment à Titurel, pour rappeler sommairement ce que j'en ai déjà dit.

C'est lui qui est représenté comme le fondateur du service et du culte du Graal, et qui bâtit pour le saint vase le temple dans lequel il fut précieusement gardé. Ce temple réunissait tout ce que l'on peut imaginer de merveilleux et de splendide; il était construit sur le plan du fameux temple de Salomon à Jérusalem. Titurel choisit pour son emplacement une montagne qui se trouve sur la route de Galice, entourée d'une immense forêt, nommée la forêt de Sauveterre. Quant à la montagne elle-même, l'auteur du Titurel et du Perceval la désigne presque indifféremment par deux noms significatifs, dont le son est à peu près le même, mais dont le sens est très-différent : il la nomme tantôt *Montsalvat*, qui signifie mont sauvé, mont préservé, tantôt *Montsalvatge*, c'est-à-dire mont sauvage.

Toutes ces désignations de localités, si on les prend dans leur ensemble et si l'on considère qu'elles coïncident avec l'indication de l'établissement de Titurel

en Catalogne et en Aragon, ces désignations, dis-je, se rapportent clairement aux Pyrénées; et si ces montagnes ne sont pas nommées par le romancier du Graal, c'est que les romanciers ne nomment presque jamais un lieu ou un pays par son propre et vrai nom.

Le temple du Graal une fois bâti dans les Pyrénées, Titurel institue pour sa défense et pour sa garde une milice, une chevalerie spéciale, qui se nomme la chevalerie du Temple, et dont les membres prennent le nom de Templiens ou de Templiers. Ces chevaliers font vœu de chasteté, et sont tenus à une grande pureté de sentiments et de conduite. L'objet de leur vie, c'est de défendre le Graal, ou, pour mieux dire, la foi chrétienne, dont ce vase est le symbole, contre les infidèles.

Je l'ai déjà insinué, et je puis ici l'affirmer expressément, il y a dans cette milice religieuse du Graal une allusion manifeste à la milice des Templiers. Le but, le caractère religieux, le nom, tout se rapporte entre cette dernière chevalerie et la chevalerie idéale du Graal; et l'on a quelque peine à comprendre la fiction de celle-ci, si l'on fait abstraction de l'existence réelle de l'autre.

Or, si l'on admet, dans les romans cités, une allusion à l'institution des Templiers, c'est une nouvelle raison pour croire ces romans originairement composés dans le Midi et en langue provençale.

Bientôt après son établissement à Jérusalem, cette milice religieuse se répandit dans le midi de la

France et au nord-est de l'Espagne, où elle ne tarda pas à devenir riche et puissante. Dès l'an 1136, Roger III, comte de Foix, fonda dans ses états une maison du Temple, la première de celles qu'il y eut en Europe. Six ans après, en 1142, Raimond Bérenger IV, comte de Barcelone et roi d'Aragon, institua dans ses états, pour faire la guerre aux Sarrasins d'Espagne, un autre corps de milice religieuse, à l'instar et sous la dépendance des Templiers. Il paraît que de ces deux succursales du Temple de Jérusalem, la première au moins fut fondée dans les Pyrénées, et qu'en peu d'années les châteaux, les églises, les chapelles de Templiers se multiplièrent dans ces montagnes. Or, il n'y avait rien qui ne fût plus dans l'esprit de la poésie provençale que de célébrer une chevalerie guerrière qui se donnait pour tâche l'extermination des Sarrasins.

Les deux noms de *Montsalvat* et de *Montsalvatge*, donnés à la montagne sur laquelle est bâti le temple du Graal, sont tous les deux en pur provençal. Divers autres noms, soit de lieu, soit de personne, qui sont arbitraires et forgés, ont été de même forgés en provençal, tels que ceux de *Floramia*, d'*Albaflora*, de *Flor divale*.

Mais ce qui est remarquable, en fait de noms et de langue, dans cette fable du Graal, c'est ce nom même de Graal donné au vase merveilleux confié à la garde des Templiers. Il n'est pas indifférent, pour découvrir l'origine de cette fable, d'examiner dans quel pays elle a dû recevoir ce titre, qui est indubi-

tablement son titre originel, qu'elle a gardé partout où elle a pénétré. Or, ce titre, elle n'a pu le recevoir que dans des pays de langue provençale; car c'est indubitablement à cette langue qu'appartiennent les termes de *graal*, *gréal*, formes particulières de celui de *grazal*, qui signifie vase en général, et plus strictement écuelle.

Il y a une preuve certaine que les rédacteurs de l'histoire du Graal, en français, ont adopté et transcrit ce mot de *grazal* ou de *graal* sans en connaître la signification; c'est l'étymologie et l'explication qu'ils en donnent. Un de ces rédacteurs dit expressément, en parlant du vase miraculeux, qu'il se nomme Graal parce que nul ne le voit sans que la vue lui en agrée; parce qu'il est pour tous une chose que tous agréent. Une pareille étymologie était, à ce qu'il semble, impossible dans des pays dans la langue desquels le mot *grazal* ou *graal* était l'un des plus familiers.

Ces diverses raisons, pour prouver l'origine provençale des plus anciens romans du Graal, raisons tirées de la substance même de ces romans, fussent-elles les seules à alléguer en faveur de cette origine, mériteraient de n'être pas dédaignées. Il se pourrait qu'elles eussent à elles seules une autorité supérieure à tel ou tel témoignage historique particulier, qui y serait opposé. Mais ici, non-seulement il n'y a pas de témoignage positif contraire à ces raisons; il y en a un pour, et l'un des plus décisifs et des plus intéressants qu'il soit possible d'imaginer.

Lorsqu'au commencement du treizième siècle, Wolfram de Eschenbach composa les deux romans épiques du Graal, auxquels j'ai jusqu'à présent fait allusion, c'est à-dire le Titurel et le Perceval, il existait déjà, bien que non encore terminé, un Perceval de Chrétien de Troies, et Wolfram, qui le connaissait, aurait pu le prendre pour base, ou s'en aider de quelque façon pour la composition du sien. Il ne le fit pas, et il nous en a dit lui-même la raison. C'est qu'il connaissait un Perceval antérieur à celui de Chrétien, et dont Chrétien avait fait usage, mais très-librement, conservant certaines parties, en refaisant ou en modifiant beaucoup d'autres. Wolfram nous apprend que ce Perceval original, ainsi altéré par Chrétien de Troies, était l'œuvre d'un romancier provençal, qu'il désigne par le nom de Kyot ou Guyot, nom inconnu parmi ceux des troubadours. Il réprimande sévèrement Chrétien de tous les changements qu'il s'est permis de faire à son modèle, prétendant qu'il a, par là, gâté toute l'histoire originale, et déclare hautement l'intention où il est, en mettant cette histoire en allemand, de suivre exactement le rédacteur provençal, de préférence au rédacteur français.

Il n'y a plus lieu, après un témoignage si exprès, si positif, de la part d'un juge ou d'un témoin si compétent, de révoquer en doute l'origine provençale de la fable du Graal. Peut-être, néanmoins, ce témoignage ne s'applique-t-il qu'à la portion de cette fable contenue dans le Perceval, et non à celle que

renferme le Titurel. C'est ce que je n'ai pu vérifier, ne connaissant ce dernier roman, encore inédit, que par des extraits insuffisants. Mais une réflexion bien simple suffit pour démontrer que le Titurel, fût-il d'un autre auteur que le Perceval, doit être, dans tous les cas, provençal. Cette réflexion, c'est que le Perceval n'est que la suite, le complément du Titurel; c'est que les deux romans ne forment ensemble qu'un seul et même tableau d'un seul et même sujet, que le premier renferme toutes les données du second. Or, ce second étant provençal, il faut de toute nécessité que le premier le soit aussi.

Il y a plus : les vestiges, les indices intrinsèques d'une origine provençale, sont plus marqués et plus nombreux encore dans le Titurel que dans le Perceval, et s'il y avait lieu à disputer l'un des deux aux Provençaux, ce serait plutôt celui-ci que le premier.

Mais, si l'on met de côté les subtilités et les subterfuges, et si l'on a égard à l'excessive difficulté qu'il y a de constater, avec une certaine précision, les faits de l'histoire littéraire des douzième et treizième siècles, on conviendra qu'il ne peut guère y en avoir de mieux prouvé que celui que j'ai voulu démontrer, savoir, que la plus ancienne rédaction connue de la fable poétique du Graal, en tant du moins que cette fable est renfermée dans les aventures de Titurel et de Perceval, appartient aux poëtes provençaux du douzième siècle.

Je ne me figure pas que les preuves de ce fait puissent être contestées : je ne crois pas que le té-

moignage d'un *minnesinger* très-connu et très-distingué, se donnant sérieusement et à plusieurs reprises pour le traducteur (au moins quant au fond des choses) d'un poëte provençal qu'il nomme, ait besoin de confirmation. Toutefois, je citerai encore un fait à son appui; et je le citerai moins pour le besoin de ce cas particulier que pour mieux en faire apprécier la valeur dans tous les cas analogues.

Je reviens une fois encore aux allusions des troubadours à des ouvrages épiques. Puisqu'il y a beaucoup de ces allusions qui se rapportent à des romans aujourd'hui perdus du cycle karlovingien ou de la partie profane du cycle breton, ce serait une sorte de fatalité qu'il n'y en eût pas aussi quelques-unes relatives aux romans religieux du Graal. Mais celles-là n'y manquent pas non plus. J'en ai trouvé cinq ou six qui ont rapport au Perceval, et qui, par une singularité peut-être assez frappante, comprennent les cinq ou six situations les plus notables du roman, d'après la rédaction de Wolfram d'Eschenbach. Ainsi donc, le témoignage de Wolfram, déclarant qu'il a composé son Perceval d'après un modèle provençal, serait, s'il avait besoin de l'être, confirmé par les allusions citées; et le roman fournit, de son côté, une nouvelle preuve que ces allusions disent bien et en toute réalité ce qu'elles semblent dire.

Je ne pousserai pas plus loin cette discussion. Je crois en avoir dit assez pour décider l'opinion du lecteur et justifier la mienne. Il ne me reste plus

qu'à présenter sommairement et sous forme de résumé historique, les principaux résultats de cette discussion, dégagés de l'attirail du raisonnement, des conjectures, des hypothèses, des faits et des preuves de détail.

L'ancienne poésie provençale ne fut point une poésie complète : elle ne connut point les formes dramatiques, ou n'en connut que les traits les plus grossiers, qu'elle n'essaya pas même de perfectionner.

Quant aux formes lyriques, c'est un fait généralement convenu, qu'elle les eut très-développées et très-variées.

Je viens de prouver, je crois du moins de bonne foi avoir prouvé qu'elle ne fut guère moins riche en compositions du genre épique.

De ces compositions épiques, les plus anciennes remontent aux commencements du neuvième siècle, et furent, suivant toute apparence, en latin barbare. Dès le dixième siècle, il y en eut en roman méridional ou provençal. Elles roulèrent principalement sur les guerres des Aquitains avec les Sarrasins, et ne furent généralement que des espèces de chants populaires, simples, grossiers et peu développés.

De la fin du onzième siècle au milieu du douzième, il se fit, dans la poésie provençale, une révolution de tout point correspondante à celle qui s'opéra, durant le même intervalle, dans les hautes classes de la société, par suite des institutions de la chevalerie. Cette poésie devint l'expression raffinée,

délicate, exaltée, mélodieuse de l'amour chevaleresque; ce fut une poésie toute nouvelle, une poésie de cours et de châteaux, qui n'eut plus rien de commun avec la poésie de l'époque antérieure. Celle-ci resta ce qu'elle avait toujours été, celle des places publiques, celle du peuple; expression franche, libre et grossière des sentiments naturels d'une époque de semi-barbarie, tempérée par des réminiscences de l'antique civilisation greco-romaine.

Toutefois la poésie nouvelle réagit sur l'ancienne, et plusieurs des genres de celle-ci participèrent plus ou moins aux raffinements de la première. Les chants historiques, les fictions héroïques, les histoires romanesques sur les guerres des Sarrasins, qui faisaient un de ces genres, et l'un des principaux, furent un peu plus développés, un peu plus ornés : on y mit un peu plus d'amour et de merveilleux. Mais ces modifications n'allèrent point jusqu'à changer le caractère primitif de ces vieilles compositions. Il y avait dans la rudesse et la simplicité de leur ton quelque chose d'éminemment populaire ; il y avait dans leur sujet un intérêt traditionnel, que les romanciers qui voulaient plaire aux masses étaient obligés de respecter et de ménager. Ces compositions continuèrent donc à faire autant ou plus que jamais les délices des classes inférieures de la société.

Mais elles ne pouvaient plus avoir le même charme pour les classes supérieures, pour celles qui avaient pris au sérieux les idées nouvelles et les réformes de l'époque actuelle. Les Olivier et les Roland étaient

des personnages trop rudes et trop simples pour être désormais l'idéal poétique de la chevalerie, devenue le culte des dames et la passion des aventures. C'étaient des personnages usés pour ceux auxquels il fallait du nouveau, pour les meneurs de la société.

Dans cet état de choses, les plus élégants d'entre les troubadours, ceux qui avaient le plus à cœur le triomphe de la chevalerie, durent chercher et cherchèrent en effet des héros auxquels ils pussent prêter sans scrupule et sans blesser les vieilles admirations poétiques le langage et les sentiments, les impulsions et les actions chevaleresques : ces héros, ils les trouvèrent à la cour d'Arthur, le dernier roi des Bretons insulaires.

Cette découverte suppose dans les romanciers provençaux une certaine connaissance de l'histoire des Bretons et une connaissance datant de la première moitié du douzième siècle, ce qui porte à croire qu'ils la puisèrent dans de simples traditions orales, ou dans des monuments aujourd'hui perdus, plutôt que dans la chronique latine de Geoffroy de Montmouth, ou dans les traductions galloises de cette chronique.

Mais, de quelque manière et à l'aide de quelques documents qu'ils l'eussent acquise, cette connaissance des traditions bretonnes se réduisait, pour les romanciers provençaux, à celle de quelques noms propres, dépouillés de toute vie, de toute réalité historique. Les idées, les sentiments, les actes qu'ils ont prêtés

aux personnages désignés par ces noms, tout ce qu'il y a de caractéristique dans les compositions romanesques où ils ont mis ces personnages en action, tout cela, dis-je, est méridional et provençal; tout cela est une peinture de la chevalerie à son plus haut point d'exaltation et de développement.

L'épopée chevaleresque provençale se divisa donc, dès le milieu du douzième siècle, en deux branches parfaitement distinctes l'une de l'autre par la forme, par le caractère poétique, par la destination, aussi bien que par le sujet. L'une fut l'épopée karlovingienne, nationale, populaire, austère et rude; développement spontané d'anciens chants historiques sur les guerres du pays contre les Maures. L'autre fut l'épopée de la Table-Ronde, toute d'un jet, toute d'invention sentimentale, raffinée, principalement faite pour les hautes classes de la société. Ces deux branches d'épopée formaient le complément naturel et nécessaire de la poésie lyrique des troubadours. Elles étaient, conjointement avec celle-ci, l'expression poétique de la civilisation provençale.

Lorsqu'à dater de la seconde moitié du douzième siècle, de 1160 à 1200, la poésie provençale pénétra dans les diverses contrées de l'Europe, pour donner dans chacune le ton à la poésie locale, elle y pénétra toute entière, avec ses développements épiques comme avec ses développements lyriques : il n'y a pas moyen de concevoir une division, une exclusion à cet égard. Il y a plus : les genres épiques provençaux durent être et furent à tout

prendre, ceux qui eurent le plus d'influence et de popularité à l'étranger. Partout où ils se trouvèrent en contact avec une épopée, ou avec des traditions épiques indigènes, ils les modifièrent. Partout où ils ne trouvèrent point d'épopée nationale préexistante, ils en tinrent lieu.

Or, de tous les pays où fut accueillie la poésie provençale, la France était indubitablement celui où elle avait le plus de chances d'un succès complet. Le voisinage, les relations politiques, l'affinité des idiomes, les souvenirs et les effets persistants de l'ancienne unité gauloise, tout cela facilitait, en France, l'adoption, et l'adoption aussi entière que possible du système poétique du Midi. De toutes les raisons qui y firent recevoir dans son intégrité la poésie lyrique des troubadours, il n'y en avait pas une qui ne dût faire adopter aussi leur épopée. Tout ce qui se passa relativement à la première dut se passer et se passa indubitablement par rapport à la seconde. Par cela même qu'il y eut des trouvères pour imiter les chants amoureux des troubadours, il dut y en avoir aussi pour traduire et modifier leurs fictions romanesques, pour en inventer d'autres sur les mêmes types. Prétendre que les choses se passèrent autrement, serait vouloir nier la moitié d'un fait de sa nature indivisible.

Telle est l'idée générale que j'ai pu me faire de l'histoire de l'épopée provençale. S'il reste, dans cet aperçu, quelques points obscurs, j'aurai naturellement plus d'une occasion d'y revenir, et j'y revien-

drai dans les cas qui me paraîtront l'exiger. Pour le moment, il ne me reste plus que peu de mots à ajouter à cette discussion, plus longue et plus aride que je n'aurais voulu.

A propos des anciens romans épiques en provençal, aujourd'hui perdus, j'ai avancé qu'il en existe encore quelques-uns. Je crois devoir en donner la liste : ce sera, s'il en est besoin, une nouvelle preuve qu'il en a existé. Si peu nombreux qu'ils soient, ils sont susceptibles d'être divisés en trois classes :

La première, de ceux qui subsistent dans leur texte provençal.

La deuxième, de ceux qui n'existent plus que dans des traductions ou des imitations en un idiome étranger, et dont l'origine provençale est attestée par des témoignages historiques.

La troisième, de ceux qui n'existent de même que dans des imitations étrangères, et dont l'origine provençale est attestée, non par des témoignages historiques, mais par des preuves et des raisons intrinsèques.

Cette dernière classe deviendrait aisément la plus nombreuse des trois ; mais, comme elle exigerait des recherches longues, compliquées et subtiles, je n'y comprendrai que deux ou trois des plus anciennes branches de Guillaume au Court-nez ; le petit roman d'Aucassin et Nicolette, et le Tristan, compositions incontestablement traduites ou imitées d'originaux provençaux.

Quant à la seconde classe, je n'y puis comprendre que trois romans :

Le Titurel et le Perceval de Wolfram d'Eschenbach, et un Lanclot du Lac d'Arnaut Daniel, traduit vers 1184, en allemand, par un poëte nommé Ulrich de Zachichoven.

La première classe, la plus importante, comprend les romans de Ferabras, de Gérard de Roussillon, de Philomena, et une vie très-curieuse de saint Honoré de Lerins, que l'auteur a rattachée à diverses fables du cycle karlovingien provençal.

Quant aux romans de la Table-Ronde, les deux seuls qui existent textuellement en provençal sont Blandin de Cornouailles et Geoffroy et Brunissende, auxquels on peut joindre une histoire romanesque de la destruction de Jérusalem par Vespasien, histoire qui se rattache à celle du Graal.

Parmi tous ces ouvrages, il y en a quelques-uns qui méritent à peine que j'en parle, ou dont il suffira que je dise quelques mots. Quant aux plus intéressants et aux plus curieux, j'en donnerai des analyses et des extraits détaillés.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE.

[redacted]

[redacted]

